张长弓
曲论集







数字图书馆推广工程
DIGITAL LIBRARY PROMOTION PROJECT





张长弓简介

张长弓，原名张聪致，文学笔名常工。1905年生于河南省新野县新店铺镇张店村一户贫苦农民家中。青少年时代，先后靠舅父和胞叔资助上小学和师范。1929年自学考取燕京大学国学研究所研究生，攻读中国文学史，导师为郭绍虞教授。1931年起，历任安阳高中、开封嵩阳中学、北仓女中、淮阳师范教员，燕大国文系讲师。1942年任河南大学国文系副教授，1946年升为教授。

师范求学时代，开始从事文学创作，先后发表《葬子》、《瓜贩》等短篇小说十余篇，多描写军阀统治下河南农民的痛苦遭际，后结集为《名号的安慰》（1930年）。入燕大后，转意治学，以中国文学史和河南地方曲艺为专攻方向，先后撰著出版《中国僧伽之诗生活》（1933年）、《中国文学史新编》（1935年）、《先民浩气诗选注》（1937年）、《文学新论》（1946年）、《鼓子曲言》（1948年）、《唐宋传奇暨其时代》（1950年）、《河南坠子书》（1951年）等专著，发表论文三十余篇。1947年，将多年自民间搜集所得编为《鼓子曲存》（第一集）、《鼓子曲谱》，自费出版。1950年，配合土地改革运动和新婚姻法，创作出版通俗唱本《金家滩》、《张佩先》。1954年12月病逝。一生撰述近三百万字。



张长弓曲论集

黄河文艺出版社



序　言

鼓子曲和坠子书是河南曲苑的两支奇葩。鼓子曲产生较早，大约明代中期（十六世纪初叶）初唱于开封；坠子书则晚出，约在本世纪的初叶。将近五百年来，鼓子曲以及坠子书，植根于中原民间的广袤沃壤中，伴同南北曲、道情书、莺歌柳书、鼓儿词等，并生竞长，孳乳发育，同时借鉴着周边各省的兄弟曲种，吸吮有益的养料。经过无数民间艺术家的创作和演唱实践，蔚然形成了自己作为地方曲艺的独特风格。那明丽天然的乐调，质朴畅快的唱词，喷薄着中原人民乐观爽直的气质，洋溢着浓郁的乡土气息。鼓子曲和坠子书不仅为广大群众喜闻乐见，也颇受国际文艺界的喜爱。记得新中国成立之初，东欧某国驻华使馆的文化参赞，便曾受其国内学者之托，致函先父长弓先生，恳求提供有关鼓子曲、坠子书的曲谱和唱词资料，以作研究之用。那信中是充满着对中国民间文艺的珍爱，以及对中国人民的友好感情的。长弓先生满足了他们的要求。

多年以来，我们自己对于如何批判地继承鼓子曲、坠子书这份珍贵的遗产，却实在做得太少了。发掘整理工作未能及时跟上；理论上的探讨与研究少得可怜。究其原因，固然同长期影响了文艺界、曲艺界的对待文化遗产的“左”的态度有关，曲子研究本身特有的一大困难也不应忽视。那就是，在封建时代，民间俗曲一向为统治阶级所轻视、鄙弃，被斥为“鄙俚浅近”，不登大雅之堂（明王骥德《曲律》即作如是说）；演唱俗曲的艺人则被达

官贵人视同娼优贱类。因此，尽管鼓子曲几百年来传唱不绝，但那只是艺人间的口耳相传；如若质诸载记，却似吉光片羽，绝无仅有。这是古人为曲艺研究留下的一大障碍。

终生热爱民间曲艺的长弓先生，早在二十年代便已对曲子风靡南北却不见经传的现象大有感慨。当年，他几乎是独自面对一片曲子研究的“荒漠”，决心为此摸索一条路径的。他着手从事这项工作，是在1937——1950的十余年间。尤其在八年抗战时期，他以一介书生，在敌寇炮火驱迫下，挈妇将雏，竭蹶困顿，终年颠踬于中原大地、伏牛山区流动着的难民群中，一无经费，二无助手，更无会社团体可资依托，只凭单人独力，却于研究曲子之初衷，无时或忘，寻曲觅谱，编书撰文，未尝稍怠。其间甘苦得失，他在《鼓子曲言》最后一章已有详述。这些都是四十年前的往事了。自1954年末长弓先生下世后不久，在国内政治生活中，二十年里风涛迭起，文坛艺坛未免波及，他那些颇有“涉嫌”的曲子论著，便很少再有人提起，只是他的子女们仍然“敝帚自珍”藏于家中，以为念物罢了。

如今，党的十一届三中全会所恢复的党的“实事求是”的路线和“百花齐放”的方针，唤来了艺苑百花争妍斗艳的春天，也为民间曲艺研究展示了美好的前景。去年夏天，蒙黄河文艺出版社的好意，将《张长弓曲论集》列入出版计划，并委托我们整理编辑。长弓先生用毕生心血写下的这些东西，在“尘封”多年之后，又能置于案头了。每想到这本小书将会奉献给创造哺育了曲子艺术的乡亲父老和曲艺界朋友时，我们的心中充满了欢悦欣喜之情；如若父亲地下有知，想必他更会心潮激荡、感慨不已的。

长弓先生生长于南阳新野农村，自幼耳濡目染，爱听爱哼鼓子曲调。他二十二岁那年（1927年）在开封当教员，偶然见到郑

振铎编选的清末山东华广生所撰《白雪遗音》中，居然收录有当时仍在河南城乡传唱的鼓子曲调。这使他朦胧意识到鼓子俗曲系自前代传续而来，萌生了研究曲子的念头。次年考入北京燕京大学国学研究所当研究生，随即选择六朝的“清商曲辞”为题，希图对俗曲的历史作探源研究。他着重考察了清商之一支——发源于荆、襄、樊、邓一带的荆楚西曲。因为他怀疑南阳俗曲的发源可能与千余年前在此地传唱的荆楚西曲有关。然而这次研究的结果否定了他的臆断。清商曲辞毕竟属于诗歌。乐府体诗歌的某些艺术手法（如重复格的运用等）虽在后世俗曲中也可见到，但在文学体裁上，它同属于戏曲类的鼓子俗曲终究是不同的。这次不成功的考察与其说否定了他当初的猜想，不如说为他的治曲启示了新的方向，反而鼓起了他探索新路的勇气——走出书斋，深入民间，下笨功夫，花大力气，广交艺人曲友，搜集曲子素材，从“采风”做起，逐步前进。这便是他1937年以后所走的道路。

长弓先生认为曲子的搜集工作是曲子研究工作的基础和前提条件，如果不把这些蕴藏民间、史籍未载的艺术宝藏尽量地加以发掘整理，就根本谈不上对它的研究。他又认为，在占有丰富的资料之后，进而从戏曲史的发展和文学理论方面对鼓子曲加以分析和探讨，又是批判地继承这份珍贵文化遗产、并推动它向前发展、提高所不可缺少的工作。基于这一认识，他把鼓子曲的整理和研究工作分成三个部分：（1）整理曲辞；（2)整理曲谱；（3）理论研究。他在各地艺人曲友的热情支持协助下，经过十年努力，共搜集到鼓子曲唱词约四百种，近六十万字；鼓子曲谱一百三十种；在此基础上撰成专著《鼓子曲言》。长弓先生研究河南坠子书的意愿，亦萌生于二十年代中期在开封当教员的时候。那时去南关、相国寺茶棚听坠子，是他的最重要的业余娱乐。对坠子

书进行搜集、整理和理论探讨，基本是在1947—1950年间做的。整理研究的方法与鼓子曲相同。但“采风”基本是在开封各处茶棚，不象鼓子曲“采风”之跑遍豫西南各县；结交的坠子朋友也不象鼓子曲友那样多而且广。

这本《张长弓曲论集》，顾名思义，是长弓先生曲子研究的成果结集。全书共三编：鼓子曲言；河南坠子书；短论拾零。《鼓子曲言》一书，1948年8月初版于上海。新中国成立以后，长弓先生学习了马列主义的理论，学术思想产生了变化。1950年3月，他尝试运用历史唯物主义观点，主要是运用阶级斗争的观点、对文化遗产要批判地继承的观点以及文艺要为人民服务的观点，对《鼓子曲言》一书作了一次比较大的修改，准备有机会再版印行。这次整理《鼓子曲言》，就是以父亲的修订本为底本进行的。《河南坠子书》系1950年底完成初稿，次年六月由北京三联书店出版。在修订《鼓子曲言》、撰写《河南坠子书》期间和以后，长弓先生还陆续在各报刊发表了一些短篇论文，这次选录其中三篇。《鼓子曲存》序言和《张佩先》序言，包含他对曲辞整理和曲子创作方面的若干见解，所以也一并收入。

这次编辑整理工作，我们力求以尊重历史，尊重作者，保持原貌，以存其真为原则。其中有些长弓先生当年的观点，如关于文艺的社会功能、文化遗产的批判与继承以及关于创作的题材问题等观点，由于历史的原因，现在看来已未必妥当。本着上述原则，这次均未改动。这样处理，相信会有利于不同学术观点之间的讨论争鸣。我们所作的主要是以下几项工作：

（1）改正原书原文印错的字，校补漏排字和漏排句。

（2）改繁体字为简化字；校正标点符号（正文中出现的书名、曲名、曲牌名均加书名号）；查对纪年；原注统一改为脚注。

（３）引用古人戏曲论著，凡解放后有新版者，据新版本进行校对。

（４）适当修改不当字句（如“北平”改为“北京”，“西北夷音乐”改为“西域音乐”，“俄国彼得堡”改为“苏联列宁格勒”，正文中的英文单词改为汉译，等）；某些旧时的习惯语句，今日较难懂、易误解或已不再使用的，也予适当修改。

（５）《鼓子曲言》修订本上，长弓先生作有若干眉批，或拟合并，或拟调整，或拟删除，但尚未改过。这次参考眉批的意图，有的作了归并调整（如将原第七章《牌子杂调名目臆解》全部并入第二章《牌子与杂调》；原《鼓子曲与俗文学》一章中的“倒装语”、“重迭调”、“重迭字”三节，与原《读音》一章并为新章《读音、倒装、省略与重迭》等），有的作了删节（如将原书后所附的曲谱、曲词删去）。《取材范围与体别》一章，眉批“可删除”，因所列曲目与体别分类仍有参考价值，仍保留了。

（６）1950年4月刊载于《长江文艺》二卷二期的《五十年历史的河南坠子》一文，因主要内容已见于《河南坠子书》，故未收录。但文中说到坠子兴起时的若干历史掌故，以及对坠子音乐缺点的分析等，为书中所无，均予增补入书。

最后还有必要交代一下鼓子曲词和鼓子曲谱的整理问题，因为它们同长弓先生的鼓子曲研究工作密不可分。对于这批历经千辛万苦征集得来的曲词和曲谱，长弓先生是十分珍爱、视同生命的，曾一再为其免遭嵇康《广陵散》绝响的命运而庆幸。对于这批曲艺遗产的整理出版工作，他一向抱着积极而又慎重的态度。1947年初，他首批选出唱词一百三十种和曲谱数十种，自费出版了《鼓子曲存》第一集和《鼓子曲谱》第一集，各印数百册，分赠曲界的艺人朋友、学界同好以及有关的曲艺团体、研究单位和

图书馆，拟在征求意见修改后，再正式出版。当时还计划编印《曲存》《曲谱》的第二集和第三集，因缺乏经费未实现。新中国成立后，长弓先生曾与曲界朋友们商议把这项工作继续作下去，因他不久病逝，便又撂下了。“文化大革命”前，河南省文化局副局长冯纪汉同志找到一弓，说是要将未刊的曲子整理出版，尤其需要已经失传的曲谱《劈破玉》，遂将一弓保管的、包括《劈破玉》在内的曲子稿本全部拿走了。由于随后“文化大革命”爆发，这项工作再次不了了之，冯纪汉同志亦被迫害致死。至今二十多年过去了，这批曲稿仍然下落不明。即使《曲存》《曲谱》(第一集)，因当年印数少，又非正式发行，如今也颇为难得了。经多方查询，我们仅在北京的中国戏曲研究所资料室见到一套尚完好。如果有关部门能加整理，正式出版，将是为曲子遗产的保存作了一件好事。我们期待着。

张一弓　张麇弓

一九八五年三月

目　　录

鼓子曲言

一　鼓子曲兴起的时代与发展过程

鼓子曲①一名南阳曲，近代以来，为区别于高台曲，又称作南阳大调曲，亦称曲子戏。它是从民间音乐诗歌及传说故事发展出来的艺术形式。唱曲子的时候虽不扮演，系清唱性质，但曲中各类角色，间加宾白，所以一种曲叫做一出戏。鼓子曲系俗曲，与元明剧曲或散曲不同，它不寻宫逐调、就谱填词；又与社会上流行的小曲不同，它有一定曲谱，伴乐唱奏。鼓子曲早已流行在大河南北的民间。如问到它的历史源流，虽耆学宿儒长于此道者，亦是瞠目结舌，不知所答。由于明清时代科举取士，一般文人醉心于功名富贵，对于民间文艺，素不重视，在地方文献上历来只字不提。数百年来，仅凭口头递相传习。关于鼓子曲的历史，也就湮没无闻了。

鼓子曲的起源，据一般人的观念，以为既叫南阳曲，理应起源于南阳。然而从各种记载看，鼓子曲实系自四方传来。以后大概经过南阳的几位曲子爱好者对曲律加以改良，受到社会欢迎，于是风行一时。俗曲的流行，遍于南北各省，因为在南阳独能得到研进与发展，内容越来越充实，所以就称南阳曲了。譬如昆曲，是昆山魏良辅综合海盐、余姚、弋阳的多种旧腔，加以研究改进而成。又如河北高阳腔，是自江西传来；山西梆子腔，是自秦地传来；京剧亦是汉调、徽调的后身。据此看来，南阳曲系自

① 鼓子曲与高台曲的"曲"字读音，民间读作"曲儿"的急口呼。

外地传来，当与昆曲、京剧、高阳腔、梆子腔相同。

鼓子曲最初自何地传来，不见记载。据口耳相传，鼓子曲初见于开封。后来分出三支：周口一支，禹县一支，南阳一支。后来，禹县、南阳两支合流，所以南阳的曲子是最有名的①。开封自古七代建都，杂耍游艺，往往来自四方。明代俗曲唱于汴梁，大为文人赏识，业已见诸记载了②。迨于清初或明季传来各地，颇有可能。以禹县来说，明清以后为河南药材出口的最大商埠，由水道东南行，可通至长江下游扬州一带。周口位居颍滨，从来商业繁盛，是向东南交通的必由之道。南阳位居于白河上游，亦是商埠重地。

鼓子曲何时传到豫中各地，虽无明文记载，但确知清代乾隆（公元1736—1795年）以前，鼓子曲在南阳各地已经唱奏③。如从俗曲兴起的情势看，其输入南阳各地，当在明代中叶以后。现在自明代的俗曲讲起，以明了鼓子曲的渊源所在。

就文学史看，无论诗、词、歌、赋，任何体制，都不是文人创出。自民间形式流行以后，便被文人抬进象牙塔中。曲子也不例外。元曲，后代视为文学珍品，小令就是俗曲的化身。元代燕南《芝庵论曲》有“街市小令，唱尖新倩意”之句，王骥德《曲律》卷三称，这里所谓“街市小令”，即系市井所唱的小曲。小

---

① 南阳许庄萧清琏先生称其老师冀奇说，鼓子曲传说自禹县来。清末号称曲子圣人的汤印侯先生称：曾听人说鼓子曲自开封来。冀奇，镇平人，不治生产，流浪南北，民国初年不知所终。汤印侯，南阳人，一九四二年已七十多岁，在老河口开茶馆、弹唱为生。

② 见《顾曲杂言》。

③ 我搜集曲子时，曾见到乾隆五十六年（公元1780年）以前的旧抄本。正阳叶坤亭先生说，他家藏的鼓子曲旧本，系乾隆年间其先祖手抄。

曲经文字陶冶后，便成元时小令。元明曲中自当吸收不少的市井小曲①，因为杂剧流行，市井小曲便被湮没。到杂剧衰微，市井小曲又复抬起头来。我们知道的俗曲兴起，亦仅能上溯明代。沈德符《顾曲杂言》明载俗曲的兴起说：

元人小令行于燕、赵后，浸淫日盛。自宣（德）正（统）至（成）化（弘）治后，中原又行《琐南枝》、《傍妆台》、《山坡羊》之属，李崆峒先生初自庆阳徙居汴梁，闻之，以为可继《国风》之后；何大复继至，亦酷爱之。今所传《泥捏人》及《鞋打卦》、《熬髻髻》三阕，为三牌名之冠，故不虚也。自兹以后，又有《要孩儿》、《驻云飞》、《醉太平》诸曲，然不如三曲之盛。

嘉（靖）隆（庆）间，乃兴《闹五更》、《寄生草》、《罗江怨》、《哭皇天》、《乾荷叶》、《粉红莲》、《桐城歌》、《银绞丝》之属，自两淮以至江南，渐与词曲相远，不过写淫媟情态，略具抑扬而已。

比年以来，又有《打枣杆》、《挂枝儿》二曲，其腔调约略相似。则不问南北，不问男女，不问老幼良贱，人人习之，亦人人喜听之。以至刊布成帙，举世传诵，沁人心腑。其谱不知从何来，真可骇叹！又《山坡羊》者，李、何二公所喜，今南北词俱有此名。但北方盛爱《数落》、《山坡羊》，其曲自宣、大、辽东三镇传来。今京师妓女惯以此充弦索北调。其余秽亵鄙贱，并桑汴之音，亦离去已远；而羁

① 朱有燉《吕洞宾花月神仙会》有俗曲《醉太平》。《词林摘艳》中有俗曲《两头蛮》等。冯惟敏《海浮山堂词稿》，施绍莘《花影集》，其中小令多俗曲化。

人游婿，嗜之独深，丙夜开樽，争相招致。而教坊所隶筝纂等色，及九宫十二则，皆不知为何物矣！

沈德符，明浙江嘉兴人，万历（公元1573—1619）年间的举人。其父、祖皆以进士官于北京。沈德符自幼家学渊源，习闻故事。中年南返，从事著述，将当年的朝野掌故，里巷琐语，一一记录出来。上文举示俗曲兴起的历史，当极可靠。约略言之：(1)明代弘治(公元1488—1505年）以前，河南已兴起俗曲。(2)嘉靖（公元1522—1566）隆庆（公元1567—1572）年间，两淮江南，俗曲流行更盛。（3）万历以后，俗曲继起。（4）弘治年间，一般文人学士亦酷爱俗曲。当日俗曲兴起，不仅沈氏如此记载，李梦阳《空同子》亦曾讲到："如今里巷之词曲，不学而能之。疾徐高下皆板眼，所谓知音也。及问其出某吕某律，孰宫孰商，则不知也。"稍后论明代俗曲的又见王骥德《曲律》卷四，略称：

小曲《挂枝儿》，即《打枣杆》，是北人长技，南人每不能及。昨毛允遂贻我吴中新刻一帙，中如《喷嚏》、《枕头》等曲，皆吴人所拟，音韵稍有出入。然措意俊妙，虽北人无以加之，故知人情原不相违也。

又称：

北人尚余天巧，今所流传《打枣杆》诸小曲，有妙入神品者。南人苦学之，决不能入。

将俗曲刊布成帙，或系指冯梦龙编辑的《山歌》、《挂枝儿》等集子。俗曲既被文人赏识，其流行区域，遂自市井里巷，渐渐走入庭堂绣幕。故何元朗《四友斋丛说》卷三十七又说：

今之教坊所唱，率多时曲。此等杂剧古词，皆不传习。

据此可知，俗曲在万历以后已唱奏于教坊中。俗曲能由下层社会

渗入上层社会，其力量之大可想而知。明代前期一百多年间，大力恢复元代破坏了的农业生产，国家富裕了，社会阶级矛盾尚未显著激化，表面上看，天下太平。加以商业兴盛，海外贸易发达，给人民生活带来一定影响。京城的贵族官僚，地方的豪绅地主，生活优裕，习尚淫乐。于是俗曲应运而生，风靡朝野，博得很多文人的喜好。陈宏绪《寒夜录》载卓珂月的话道："我明，诗让唐，词让宋，曲让元。庶几《吴歌》、《挂枝儿》、《罗江怨》、《打枣杆》、《银绞丝》之类，为我明一绝耳。"又袁宏道《叙小修诗》亦说："故吾谓今之诗文不传矣。其万一传者，或今闾阎妇人孺子所唱《劈破玉》、《打草杆》之类，犹是无闻无识。今之新作，故多真声。不效颦于汉魏，不学步于盛唐，任情而发，尚能过于人之喜怒哀乐嗜好情欲，是可喜也。"他们从文艺的发展着眼，推重当代俗曲于前代诗词之上，可谓独具慧眼，甚有识见。明诗有"三弦紧拨配《边关》"句，可知明代俗曲在唱奏的时候，亦是用三弦的。

上文所及的各种俗曲，其兴起的时代先后，本有说明。但在蒲松龄《幸云曲》第一回所载与《顾曲杂言》稍异，略称："世事若见循环，如今人不似前。新曲一年一遭换，《银绞丝》儿方丢下，后来兴起《打枣杆》，《锁南枝》半插《罗江怨》，又兴起《正德嫖院》。《耍孩儿》异样新鲜。"留仙晚生于虎臣约有百年。《顾曲杂言》称《银绞丝》、《罗江怨》起于嘉靖隆庆间，《打枣杆》产生于万历间，《锁南枝》在成化弘治以后，《耍孩儿》却在它以前，与《幸云曲》记载的时代前后不同。《幸云曲》是曲子，不是史籍，只可以说康熙五十四年（公元1715年）以前，上列俗曲已在社会上流行。

明代俗曲，或是最初流行于中原地带，或是继起于江淮流

域。其中仍唱奏于鼓子曲的，计有《寄生草》、《耍孩儿》、《罗江怨》、《哭皇天》、《桐城歌》、《银绞丝》、《打枣杆》、《边关》、《劈破玉》、《金纽丝》① 等十种，即仍然保存着明代俗曲的五分之二。则鼓子曲渊源于明代俗曲，当无可疑。

民间俗曲的兴起，并不在当时文人的好尚与否，而是由于它一定程度地反映了当时人民的生活，人民在不断地创造它。旧日流行的虽未必尽传，继而产生的却花样翻新，不断地向前发展着。刘廷玑《在园杂志》卷三说：

> 小曲者，别于昆弋大曲也。在南则始于《挂枝儿》……一变为《劈破玉》，再变为《陈垂调》，三变为《黄鹂调》。始而字少句短，今则累数百字矣。在北则始于《边关调》，盖因明时远戍西边之人所唱。其词雄迈，其调悲壮，本《凉州》、《伊州》之意。如云："斗大黄金印，天高白玉堂。大丈夫豪气三千丈，百万雄兵腹内藏。要与皇家做个栋梁。男儿当自强，四海把名扬，姓名儿定标在凌烟阁上。……"明诗云："三弦紧拨配《边关》"是也。今则尽儿女之私，靡靡之音矣。再变为《呀呀优》。"呀呀优"者，夜夜游也。或亦声之余韵"呀呀哟"。如《倒搬浆》、《靛花开》、《跌落金钱》，不一其类。又有《节节高》一种，《节节高》本曲牌名，取接接高之意。

《在园杂志》刻版于康熙五十四年（公元1715年）。可知上列俗曲或产生于明代，或产生于清初。总之，在公元一七一五年以

---

① 案：明赵南星卒于天启七年（公元1267年），著《芳茹园乐府》一卷。其中所用俗牌子有《金纽丝》、《劈破玉》等曲。

前，又流行了以上俗曲。"在南则始于《挂枝儿》"一语，却未必可信。因为《曲律》已说明《挂枝儿》系北人长技，《挂枝儿》与《打枣杆》名异实同。

乾隆以后，新兴俗曲一天多一天。徐大椿《乐府传声》称道世俗所唱有《耍孩儿》、《清江引》二曲（《道情序》）。此外，李斗《扬州画舫录》卷十一记南方俗曲的兴起最详，略称：

> 小唱以琵琶、弦子、月琴、檀板，合动而歌。最先有《银纽丝》、《四大景》、《倒搬浆》、《剪靛花》、《吉祥草》、《倒花篮》诸调，以《劈破玉》为最佳。有于苏州虎丘唱是调者，苏人奇之，听者数百人。明日来听者益多，唱者改唱大曲，群一噱而散。又有黎殿臣者，善为新声，至今效之，谓之《黎调》，亦名《跌落金钱》。二十年前尚哀泣之声，谓之《到春来》，又谓之《木兰花》。后以下河土腔唱《剪靛花》，谓之《网调》。近来群尚《满江红》、《湘江浪》，皆本调也。其《京舵子》、《起字调》、《马头调》、《南京调》之类，传之四方，间亦效之。而鲁斤燕削，迁地不能为良矣。

又称：

> 于小曲中加引子、尾声，如《王大娘》、《乡里亲家母》诸曲。又有以传奇中《牡丹亭》、《占花魁》之类谱为小曲者，皆土音之善者也。

《扬州画舫录》刻版于乾隆五十八年（公元1793年）以前。上列俗曲，有新兴的，有旧传的，可见在此以前，社会上已经流行以上俗曲。《画舫录》本是论南方俗曲的，而《马头调》却已盛行南北，由《京尘杂录》所说"京师极重《马头调》，游邪子弟多习

之。硁硁然，断断然，几与南北曲同”，可以知道。俗曲自明代至此，已有三百年历史，在组织结构上受文人大曲的影响，“于曲中加引子、尾声”，是一种新的发展。以前俗曲唱奏不过如唱小令，或者如今日唱一曲《满江红》，唱一曲《干鼓子》。自从加引子、尾声后，即具有戏曲的结构，成一联套。这是俗曲的一大进步。

以后的俗曲风靡社会，昆曲被压倒了。个中生《吴门画舫续录》曾记其事云："未开宴时，先唱昆曲一二出，合以丝竹鼓板，五音和协。豪迈者令人吐气扬眉；凄婉者亦足魂消魄荡。其始也，好整以暇；其继也，中曲徘徊；其终也，江上风清，江心月白，固已尽乎技矣。知音者，或于酒阑时倾慕再三，必请反而后和。客有善歌者，或亦善继其声，不失为雅会。——今则略唱昆曲，随继以《马头调》、《倒搬桨》诸小曲，且以此为格外殷勤。醉客断不能少，听者亦每乐而忘返。虽繁弦急管，靡靡动人，而风斯下矣。”是书刻版于嘉庆十八年（公元1812年），晚于《扬州画舫录》十八年。表明俗曲在文人雅会上已经压倒昆曲了。此后俗曲兴起的势头仍有增无已。其记载见诸二石生《十洲春语》卷下。略称：

> 院中竞尚小曲，其著者，有《软鞾》、《淮黄》、《离京》、《凄凉》、《四平》、《四喜》、《杭调》、《满江红》、《劈破玉》、《湘江浪》、《剪靛花》、《五更月》、《绣荷包》、《九连环》、《武鲜花》、《倒搬浆》、《闹五更》、《四季相思》、《金银交丝》、《七十二心》诸调，和以丝竹，如袅风花软，狎语莺柔。

是书刻于道光二十四年(公元1841年)。在乾隆五十八年以后的五十年间，除唱奏旧曲外，又新兴这么多的俗曲。以上所讲，为三百五十年间俗曲之见诸记载的。最近百年中的新兴俗曲，

当多用于鼓子曲内。也就是说，鼓子曲中所用的牌子或杂调而未见诸记载的，都是近百年来所产生的俗曲。

清初以来兴起的俗曲见诸记载的，凡三十五种。用于鼓子曲的有《黄鹂调》、《呀呀优》、《倒板浆》、《跌落金钱》、《节节高》、《四大景》、《满江红》、《清江引》、《马头调》、《京舵子》、《四季相思》、《下河》、《剪靛花》等十三种，即史籍所载清代俗曲的五分之二保存于鼓子曲中。鼓子曲与清初以来俗曲的关系，无庸再赘。

四百五十年的俗曲历史颇耐人寻味。杂剧衰微，它抬起头来；传奇繁兴，它在民间生长；传奇衰微，它仍在人民的怀抱中继续发展日盛。由此看出，文人"雅曲"虽盛衰迭变，而民间俗曲，却一脉传来。俗曲的兴盛，不在于文人好尚，不在于教坊唱奏，实为农业发展、商业繁荣之封建社会的自然现象。明代中叶以后，社会农业生产已经恢复，南北畅通，商业发达。官僚地主、富商大贾从劳动人民身上榨取来的血汗，集中在城市或商埠受用。其富绅商人阶层，有闲者多，浮华不实，享乐心切，于是商业发达地区所特有的妓寮或卖唱处所，便应运而生。俗曲虽已深入农村，但自明代以来，它实际是生长于商业发达地区的。封建时代的妓寮，无形中成为创制小曲、改良俗曲的摇篮。所以《顾曲杂言》、《十洲春语》、《京尘杂录》诸书，均明白记载俗曲与妓寮的关系。南阳石桥的老艺人郝吾斋在抗日战争初起时说，五十年前他从汉口妓寮内学得一曲《南满舟》。妓寮之外，便是民众娱乐的卖唱处，见于《扬州画舫录》的记载。今天我们知道的俗曲唱奏地，无论开封、禹县、周口、南阳，或者襄阳、汉口，无一不是商业区，则俗曲生长于商贸繁荣之地，是无可疑的。

俗曲何时输入南阳各地虽无可考，但在明中叶弘治（公元

1488--1505）年间，开封既已兴起俗曲，且为当时文人所推重，其风行一时，可想而知。俗曲既盛行于开封，不久传到南阳各地，亦属可能，其时当在嘉靖以后。嘉、隆初期，鼓子曲当为纯北方的；待江淮间俗曲盛行之后，又传到北方，于是南北混合。自江淮向西北来，有两条路线：一条是自禹县，伴随药材商人西来；一条是自长江溯汉水转白河输入。因为有这条水路，南阳文化自古多受南方的影响。自从鼓子头、鼓子尾型的联套输入到江淮流域，便化成有引子有尾声的俗曲。本来纯北方的鼓子曲，时间愈久，内容愈杂；不仅输入江淮俗曲，而且吸收秦陇时调。大鼓书，地方戏，以及樵夫牧儿之歌，南腔北调，无不容纳于鼓子曲内。于是，本为北方俗曲的鼓子曲，因与南方俗曲混合，酿成为乍然看来不南不北、亦南亦北的俗曲。这种俗曲，与文人的南曲和北曲，四百五十年来并生竞长，其在组织结构方面受南北曲的影响十分显著。南北曲的历史已告终结，而鼓子曲在俗曲发祥地的河南，即使不能说是集四百五十年来中国俗曲的大成，亦可以说是南北曲衰歇后惟一的曲子戏。如把北曲、南曲认作曲子戏发展的第一、第二时期，鼓子曲这种俗曲，可以说是它的第三时期。

二　牌子与杂调

鼓子曲中所用的牌子①或杂调究竟有多少？不得而知。兹据我们搜集到的来说，可得以下各种。一般玩曲子的，多半只会几

① 牌子之“牌”读pǎi，这是宋代汴京的读音。

种杂调，以会牌子为能事。若会哼上十个八个牌子，便可列入第一流。最难的牌子是《劈破玉》，鼓子曲坛会哼这个牌子的很少，略等于嵇康的《广陵散》。曲界常说："《劈破玉》为君，《马头》为臣，其余则为庶民百姓。"可见《劈破玉》《马头》的高雅。《马头》在百人中尚有三五人可应弦出口，并非十分难得；《劈破玉》确实是一种最名贵、最稀罕的牌子。此外的牌子中，《倒推船》亦为曲界所重视，有"会哼倒推船，走遍天下玩"的话，形容《倒推船》的高雅，走遍天下都受欢迎。故又有《马头》、《倒推》、《满江红》三大牌子之说。普通只叫做牌子，实际上牌子又有大小的分别，以上三种系大牌子。凡一曲中，拍子在一百零八板以上的是大牌子；在四十八板以上的为小牌子。兹将牌子名目分列于下：

牌子——

《劈破玉》　《马头》　《倒推船》
《老满江红》　《满江红》　《京垛子》
《原调头》　《原调尾》　《背工》
《小背工》　《起字》　《双起字》
《清江》　《石榴花》　《上小楼》
《玉娥郎》　《步步娇》　《小桃红》
《小玉娥郎》　《北玉娥郎》　《耍孩儿》
《苍龙下海》　《寄生草》　《哭皇天》
《一串铃》　《铺地锦》　《油葫芦》
《边关》　《川阴阳》　《南阴阳》
《倒搬井》　《川倒搬井》　《蛮倒搬井》
《下河》　《紧锁》　《慢锁》
《南孝顺》　《紧接镰》　《北柳》

《中孝顺》　《北孝顺》　《重楼》
《刮地风》　《吹吹腔》　《小金钱》
《南银纽丝》　《南满舟月》　《金纽丝》
《平调》　《桐城歌》　《汉江头尾》
《南罗》　《双南罗》　《汉流》
《西银纽丝》　《银纽丝垛》　《扑灯蛾》
《节节高》　《柳子》　《黄莺调》
《寸子》　《关腔》　《秋千怨》
《倒提篮》

牌子大小，略如上列。杂调亦有大小之别。和而不流的为大调，活泼直露的为小调。大调中又有八大调之称，即《鼓子头》、《阴阳句》、《汉江》、《打枣杆》、《罗江怨》、《诗篇》、《坡儿下》、《鼓子尾》。通常取用此入调最多，故名。杂调名目如下：

杂调——

《鼓子头》　《阴阳句》　《汉江》
《打枣杆》　《罗江怨》　《诗篇》
《坡儿下》　《鼓子尾》　《太平年》
《莲花落》　《茨儿山》　《太湖》
《软诗篇》　《老莲花》　《快阴阳》
《老剪剪花》　《二流板》　《西诗篇》
《四股绳》　《四大景》　《寿州调》
《真凤阳歌》　《凤阳歌》　《西凉》
《柳青娘》　《叠断桥》　《西流》
《西茨儿山》　《双打枣杆》　《二黄平》
《反二黄》　《渭垛》　《梅花落》

《川垛头》　　《川垛尾》　　《满舟月》

《银纽丝》　　《剪剪花》　　《小剪剪花》

《扬调》　　《上流》　　《双叠翠》

《珍珠翠》　　《蛮口录》　　《金钱跌落》

《任意走》　　《秃方平》　　《飞鸳鸯》

《斗鹌鹑》　　《珍珠倒卷帘》　　《卷花》

《探亲家》　　《绣荷包》

以上各种牌子、杂调，又有不少别名，不可不知。如：

《坡儿下》——一名《慢坡下》，又名《孝廉坡》。《孝廉坡》第一句与《坡儿下》同。

《阴阳句》——一名《上下句》，又名《水火句》、《日月句》。

《快阴阳》——一名《快上下》，又名《快水火》、《快日月》、《飞阴阳》。

《下河》——一名《剪靛花》，又名《网调》。

《四股绳》——一名《单迭词》。

《金钱跌落》——一名《黎调》，又名《夜落金钱》。

《茨儿山》——一名《呀呀优》。

《剪剪花》——一名《茉莉新》，又名《碧桃鲜》。

《老剪剪花》——一名《上河》。

《诗篇》——一名《硬诗篇》。

《斗鹌鹑》——一名《花什锦》。

《软诗篇》——一名《软书》。

《二黄平》——一名《平调》。

《太湖》——一名《潼关》，又名《诗牌》。

《太平年》——一名《四季词》。

《重楼》——一名《西满舟月》。

《数落》——一名《剪剪花带朵》。

以上一一七种牌子和杂调，都是因谱制词，连缀成曲。又有一种有谱无词的弹奏牌子，称作弹奏曲，又名板头曲。鼓子曲先奏《鼓子头》的意思，半有调弦的作用；板头曲亦是在未唱正板之前（《鼓子头》是正板），先奏一曲，半调弦子，半活手法。所以这类曲只有曲谱可以弹奏，没有曲词的。近来有把《小乔哭周》、《闺中怨》填入曲词，那是好事者所为。板头曲由来已久，或与丝弦乐器以俱来，随生随灭，究竟有多少种，不得而知。板头曲都是六十八拍。现在所知道的有以下各种：

慢板板头曲——

《开手板》	《大全》	《小分》
《闺中怨》	《打雁》	《上楼》
《下楼》	《平沙落雁》	《落院》
《莺啭桃李》	《女地狱》	《苏武思乡》
《流水》	《美女思情》	《美女思春》
《寒鹊争梅》	《叹颜回》	《高山流水》
《紧中慢》	《慢音》	《状元游街》
《南板》		

快板板头曲——

《老八板》	《花八板》	《夺筝》
《八景》	《銮铃》	《赏秋》
《百鸟朝凤》	《征西调》一	《征西调》二
《紧开舟》	《慢开舟》	《开舟》
《小乔哭周瑜》	《卸甲》	《大救驾》
《风云会》	《满架葡萄》	《书韵》

《唧唧咕》　　　《唤红》　　　《凤凰三点头》

鼓子曲牌子杂调的名称有无意义呢？按，南北曲中所用牌子，其名目或自唐宋诗词中来，如《虞美人》、《浪淘沙》；或系四方兴起的俗调，如《山坡羊》、《驻云飞》。所有牌子的名称，似并非全无意义，但未见有人给以解释。现代鼓子曲中所用的牌子或杂调，其名称意义如何，向为人所习而不察，多难明白。除《跌落金钱》亦名《黎调》，传为黎殿臣所创，下河土腔唱《剪靛花》谓之《网调》外，余多不见记载。兹就所知略为臆解于下：

（1）因流行地区得名的牌子或杂调

《马头》　　最初流行于江淮间码头上，因以得名。

《原调》　　系传自太原，因以得名。"原"字在晋南及河南沁阳一带皆读入声，与"越"音近，故世俗误《原调》为《越调》。又梆子原调，亦多呼为梆子越调。

《川倒搬井》　系传自四川，因以得名。

《京垛子》　　系传自北京，因以得名。

《桐城歌》　　系传自安徽桐城，因以得名。

《寿州调》　　系传自安徽寿县，因以得名。

《凤阳歌》　　系传自安徽凤阳，因以得名。

《汉江》　　系传自汉口一带，因以得名。

《下河》　　系传自下河一带，因以得名。

《涓垛》　　系传自涓河一带，因以得名。

《西凉》　　系传自甘肃，因以得名。

《扬调》　　系传自扬州，因以得名。

《边关》　　系传自边塞戍卒，因以得名。

《潼关》　　系传自潼关一带，故名。

(2) 取用曲中原语命名的杂调

《太平年》　由曲中有"太平年"而得名。别名《四季词》，当系四季太平之意。

《呀呀哟》　由曲中有"呀呀哟"而得名。或说"呀呀哟"即"夜夜游"的转音。别名《茨儿山》，不知何所取义。

《莲花落》　由曲中有"莲花落"句得名。原为街头乞丐所唱。

《梅花落》　由曲中有"梅花落"句得名。

《三朵花》　由曲中有"三朵花"句得名。

《鸳鸯鸟》　由曲中有"鸳鸯鸟"句得名。

(3) 由曲词组织形式得名的牌子或杂调

《阴阳句》　句之形式为上下错杂，两两相对，故又名《上下句》、《水火句》、《日月句》。

《迭落》　末句有重唱处，如迭罗汉，故名。

《双迭词》　曲句双迭，故名。

《重楼》　曲之首句重唱，故名。

《流水》　不论词之多少，可以连续套入，如流水不断，故名。

《诗篇》　曲句是上下两句，中间套入的字句不论多少，或三三，或四四，皆两两相对，与律绝诗形式近似，因名《诗篇》。

(4) 由曲律音色取名的牌子或杂调

《背工》　因避用"工"字，故名，实自陕西传来。

《上小楼》　系一种快板，如上楼之步步高升，故名。

《打枣杆》　音律如打枣时的声音，故名。

《一串铃》　　音律似一串铃的响声，故名。

《蛮口乐》　　写南方人（旧时代蔑称南人为“蛮子”）的笑语，故名。

《打雁》　　系形容发箭、雁鸣、大雁挣扎等种种声音。

《夺筝》　　系形容兄弟二人分家，争夺一筝，纷乱之中，而有节奏。

《唧唧咕》　　顾名可以思义。

以上牌子杂调的得名，约略可知其一二。另如《鼓子头》、《鼓子尾》因置于曲头曲尾，乐器中配用八角鼓或月鼓，因以得名。《二黄平》、《吹腔》之类，一望而知是由地方戏中的腔调而来。《哭皇天》、《哭扬调》、《闺中怨》、《叹颜回》、《小乔哭周》之类，皆可顾名思义，知其得名由于音调悲苦。《倒搬浆》、《剪剪花》、《任意走》之类，亦可想见其音调的特征，惜已不能知其详了。又有牌子杂调，取名非常隽永。如《劈破玉》、《银纽丝》、《珍珠翠》、《满舟月》、《扑灯蛾》、《寒鹊争梅》、《满架葡萄》、《百鸟朝凤》之类，是否皆由于谐声得名，或别有所本，不得而知。

三　牌子杂调组织法

本书在鼓子曲南派北派的分别一节，要详细讲说《鼓子头》、《鼓子尾》的运用与“镶边”的体制。二者是鼓子曲的基本组织法。牌子杂调的其他组织，仍相当复杂。基本组织法，无非是在《鼓子头》、《鼓子尾》或者固定的“镶边”牌子之内，镶入多

少不等的牌子或杂调。本节除基本组织法外，再就牌子杂调的连缀与习惯运用，加以叙述，以见各种组织法。

（一）列用曲调长短自如

一种曲中列用的曲调，多少并无一定，在于适应情节需要与作者运用，篇幅长短自如。杂剧中一个联套，传奇中一出戏文，与这里一种曲的体制，完全一样。在我所统计的百种曲中，以缀集十种曲调为一出的最多。自缀集七种曲调至缀集十四种曲调为一曲的，约占二分之一。其余缀集十五种、十六种、十七种曲调的，各有三曲。缀集十八种以上的，亦有三曲，列如下：

《尽孝完贞》——《鼓子头》、《阴阳句》、《坡儿下》、《打枣杆》、《罗江怨》、《倒推船》、《玉娥郎》、《银纽丝》、《太平年》、《满舟月》、《汉江》、《诗篇》、《吹腔》、《石榴花》、《上小楼》、《扬调》、《软书》、《鼓子尾》。

《宝玉探紫鹃》——《鼓子头》、《马头调》、《玉娥郎》、《马头二腔》、《下流》、《马头三腔》、《背工》、《马头四腔》、《小桃红》、《马头五腔》、《跌落》、《马头六腔》、《潼关》、《马头七腔》、《寄生草》、《铺地锦》、《斗鹌鹑》、《石榴花》、《老满江红》。

《妓女盼情》——《马头调》、《太平年》、《马头二腔》、《太平年》、《马头三腔》、《太平年》、《马头四腔》、《太平年》、《马头五腔》、《太平年》、《满舟月》、《太平年》、《满舟月》、《太平年》、《满舟月》、《太平年》、《银纽丝》、《太平年》、《银

纽丝》、《太平年》、《马头七腔》。

其中《妓女盼情》以二十一种曲调完成。这是我所见到的曲调最多的一出。以六种、五种、四种曲调缀集的曲子，亦各有三四出不等。次将以三种曲调组成的曲子列出：

《盼莺莺》——《鼓子头》、《坡儿下》、《鼓子尾》。

《何赶信》——《鼓子头》、《阴阳句》、《鼓子尾》。

《武松还乡》——《鼓子头》、《阴阳句》、《鼓子尾》。

《醒世词》——《鼓子头》、《诗篇》、《鼓子尾》。

《落没趣》——《鼓子头》、《阴阳句》、《鼓子尾》。

用三种曲调组成的曲子，是大调中最短的。在杂剧和传奇中，每折或每出，以缀集十种曲调为最普通。缀集曲调较多的，杂剧如《梧桐雨》第二折，用《端正好》、《么篇》、《滚绣球》、《倘秀才》、《呆骨朵》、《白鹤子》、《么》、《么》、《么》、《倘秀才》、《芙蓉花》、《伴读书》、《笑和尚》、《倘秀才》、《奴鸳鸯》、《蛮姑儿》、《滚绣球》、《叨叨令》、《倘秀才》、《滚绣球》、《三煞》、《二煞》、《黄钟煞》（《北词广正谱》：《白鹤子》下省《么》、《么》、《么》，《三煞》下省《二煞》），共二十三种曲调。刘时中《上高监寺》正宫《端正好》套，用三十四种曲调之多。传奇如《幽闺记》第二十六出，用《上马踢》、《月儿高》、《銮江令》、《凉草虫》、《腊梅花》、《罗带儿》、《罗带儿》、《罗带儿》、《罗带儿》、《灞陵桥》、《灞陵桥》、《灞陵桥》、《新水令》、《新水令》、《新水令》、《新水令》、《新水令》、《新水令》、《思园春》、《粉孩儿》、《福马郎》、《红芍药》、《耍孩儿》、《会河阳》、《缕缕金》、《越恁好》、《红绣鞋》、《尾声》，共二十八种曲调。鼓子曲《妓女盼情》以二十一种曲

调组成，正与杂剧、联套传奇的一出相去不远。联套多在七八种曲调以上。《小张屠》第四折用《新水令》、《沽美酒》、《雁儿落》、《得胜令》、《水仙子》五种；《萧何追韩信》第二折用《端正好》、《滚绣球》、《收尾》三种。又有一调、一煞或一调、一么篇、一煞为一套，可谓最短套数。传奇在第一出，往往只用一二曲调，或引子加重尾，或重头加尾声，普通则用十种左右。一出用三四曲调的，亦不乏其例。《才人福》第二十六出用《引子》、《八声甘州》、《八声甘州》三种；《扬州梦》第四出用《绕红楼》、《驻马听》、《尾声》四种。可见《鼓子曲》中曲调最多的套数，和杂剧、传奇是差不多的。尤其是《何赶信》与杂剧题目相同，套数相同，头尾相同，最耐人寻味。

（二）曲调迎互循环法

《鼓头》《鼓尾》之间，两曲迎互循环的体例，始自《缠达》，已见于上。鼓子曲中的迎互循环法，所在多有。如：

《蓝桥会》——《满舟》、《扬调》、《满舟》、《扬调》、《满舟》、《扬调》。

《闹五更》——《扬调》、《满舟》、《扬调》、《满舟》、《太平年》、《满舟》、《太平年》、《满舟》、《太平年》。

《书生调情》——《小桃红》、《银纽丝》、《小桃红》、《银纽丝》、《小桃红》、《银纽丝》、《小桃红》、《双迭翠》、《满舟》、《双迭翠》。

此皆两曲迎互循环。又有一曲循环，情调相近的，附列于次：

《宝钗闺训》——《马头》、《背工》、《马头二腔》、《流水》、《马头三腔》、《小桃红》、《马头四腔》、《下河》、《马头五腔》、《玉娥郎》、《马头六腔》、《老满江红》、《马头七腔》。

《别重台》——《马头》、《倒搬桨》、《马头二腔》、《流水》、《马头三腔》、《哭皇天》、《马头四腔》、《哭扬调》、《马头五腔》、《银纽丝》、《马头六腔》、《罗江怨》、《马头七腔》。

《巧对答》——《扬调》、《剪剪花》、《扬调》、《满舟》、《扬调》。

上文列出的《宝玉探紫鹃》、《妓女盼情》，曲调用法都是这种例子。这种体例在杂剧、传奇中很多。如《风云会》第二折用《端正好》、《滚绣球》、《倘秀才》、《呆骨都》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》、《倘秀才》、《滚绣球》等曲调。另如《拜月亭》、《东窗事犯》、《青衫泪》，皆见此法。又如《疗妒羹》第十六出用《南普天乐》、《北朝天子》、《南普天乐》、《北朝天子》、《南普天乐》、《北朝天子》、《南普天乐》，迎互循环（《秦楼月》第十七出亦然）。又《秦楼月》第十一出用《风入松慢前》、《风入松慢后》、《风入松》、《风入松》、《急三枪》、《风入松》、《急三枪》、《风入松》，迎互循环（《报恩缘》第三出亦然）。《才人福》第一出用《泣颜回》、《石榴花》、《泣颜回》、《斗鹌鹑》。《邯郸记》第六出用《泣颜回》、《上小楼》、《泣颜回》、《斗鹌鹑》、《扑灯蛾》、《上小楼》、《扑灯蛾》，迎互循环，亦属同例。可知鼓子曲中的迎互循环法，又是早见诸杂剧传奇的。

（三）曲调习惯连缀法

曲调运用，虽在百数十种中可以任意选取，然而为了前后适应，上下协调，音节自然，亦有一种天然的规律。元明度曲的文人，虽未制定运用曲调次序法，但在曲中审查比较，隐隐然形成不少的法则。徐渭《南词叙录》对此曾说道："南曲固无宫调，然曲之次第，须用声相邻以为一套，其间亦自有类辈，不可乱也。如《黄莺儿》则继之以《簇御林》，《画眉序》则继之以《滴溜子》，自有一定之序。"鼓子曲的牌调运用，当然一如徐渭所说，故亦有注意的必要。大概不外以下的规律：

（1）《鼓子头》下多接用《阴阳句》——如《弦高犒秦师》、《银河渡》、《蝴蝶梦》、《秋胡戏妻》、《三娘教子》、《黛玉悲秋》、《黛玉焚诗》、《曹操逼宫》、《走马荐诸葛》、《取长沙》、《祭东风》等，都是以《阴阳句》接《鼓子头》。间或亦有例外。

（2）《鼓子尾》上多用《诗篇》——如《三请诸葛》、《长坂坡》、《甘露寺》、《柴桑口》、《兵败渭水》、《黛玉悲秋》、《傻姐多言》、《请宴》、《昧婚》、《赖简》、《庙会》、《审苏三》等，都是用《诗篇》接《鼓子尾》。十之六七皆然。

在杂剧中，正宫：首曲必用《端正好》（等于《鼓子头》）；《端正好》后，必接《滚绣球》。中吕宫：首曲必用《粉蝶儿》（等于《鼓子头》）；《粉蝶儿》后多接《醉春风》。在传奇中，商调：《引子》后常接《二郎神》。越调：《引子》后常接《小桃红》。在杂剧中，仙吕宫的《赚煞》（等于《鼓子尾》）前，以用《柳叶儿》、《青哥儿》、《金盏儿》、《寄生草》为多。传

奇以《尾声》并非定例，故《尾声》上的牌调亦不显著。

（3）《阴阳句》下接《坡儿下》——如《蝴蝶梦》、《秋胡戏妻》、《打面缸》、《黛玉叹月》、《凤姐巧谋》、《闹简》、《寺警》、《三娘教子》、《曹操逼宫》等，都是《阴阳句》、《坡儿下》连腔。

（4）《打枣儿》、《罗江怨》连腔——如《鞭打芦花》、《搜孤儿》、《怒沉百宝箱》、《秦雪梅吊孝》、《挑袍》、《取长沙》、《祭东风》、《兵败渭水》、《寺警》、《琴心》、《挑帘》、《捉奸》等，都是。

（5）《石榴花》、《上小楼》连腔——如《赖简》、《暗饯》、《尽孝完贞》、《祭东风》、《景阳冈》、《曹操逼宫》等。

（6）《太平年》、《诗篇》连腔——如《斩黄袍》、《怒沉百宝箱》、《古城聚义》、《三请诸葛》、《兵败渭水》、《审苏三》、《哭宴》、《双梦》、《昧婚》、《空城计》等。

（7）《满舟》、《汉江》连腔——如《前出师表》、《芸楼分琴》、《尽孝完贞》、《蝴蝶梦》、《别妓》、《借厢》、《请宴》等。

（8）《满舟》、《银纽丝》连腔——如《挑袍》、《黛玉焚诗》、《黛玉叹月》、《黛玉悲秋》、《怒沉百宝箱》、《庙会》、《碎琴》、《辞曹》、《长坂坡》、《后献图》等。

（9）《满舟》、《扬调》连腔——如《凤仪亭》、《蓝桥会》、《审苏三》、《分琴》、《碎琴》、《闹五更》等。

（10）《满舟》、《剪剪花》连腔——如《黛玉焚诗》、《黛玉仙游》、《山伯访友》、《英台拜墓》、《水漫金山》、《斩黄袍》、《抱装合》、《别妓》等。

（11）《太平年》、《满舟》连腔——如《借箭》、《宝玉探

晴雯》、《请宴》、《拷艳》、《闹五更》、《尽孝完贞》等，皆然。

大概因为情节有悲欢，音调有高低，拍子有缓急，所以上下相承，隐然有一定的规律。《石榴花》、《上小楼》连腔，已见于南北曲中。在杂剧中：《一枝花》、《梁州第七》连腔，《骂玉郎》、《感皇恩》、《采茶歌》连腔（正宫）；《新水令》、《驻马听》连腔，《雁儿落》、《得胜令》、《沽美酒》、《太平令》连腔（双调）。在传奇中：《渔灯儿》、《锦鱼灯》、《锦上花》、《锦中拍》、《锦后拍》、《骂玉郎》连成一套（《报恩缘》第三十七出，《才人福》第七出）；《霜天晓角》、《小桃红》、《下山虎》、《五韵美》、《五般宜》、《山麻秸》、《蛮牌令》、《黑麻令》、《江神子》总为一套（《报恩缘》第二十五出、《伏虎韬》第十五出）；《尹令》、《品令》连腔；《山坡羊》、《黄莺儿》连腔；《粉孩儿》、《红芍药》、《福马郎》连腔；《二郎神》、《集贤宾》、《黄莺儿》连腔。鼓子曲中的曲调缀集，当然与此同类。编曲子的虽无格式可遵，自然成套，却不能不熟。

（四）曲调特异应用法

（1）一调二用——迎互循环法，可以见一调二用或者三用，全是有规律可寻的。这里的一调二用，是指一调无规律地再演。如：

《凤仪亭》——再用《满舟》。

《碎琴》——再用《满舟》。

《黛玉悲秋》——再用《汉江》。

《华容道》——再用《快阴阳》。

《借厢》——再用《阴阳句》。

《琴心》——再用《阴阳句》。

《拷艳》——再用《阴阳句》。

《挑帘》——再用《阴阳句》。

《英台拜墓》——再用《扬调》。

《审苏三》——再用《扬调》。

《分琴》——再用《扬调》。

《芸楼分琴》——再用《扬调》

《文王访贤》——再用《背工》。

诸如此类，皆以一调不规则地重见。在杂剧中，亦不乏这种不规则的曲调再用之例。如《忍字记》第一折，《岳阳楼》第一折，《博望烧屯》第一折，《秋夜梧桐雨》第一折，皆两用《金盏儿》；《西蜀梦》第二折，《拜月亭》第二折，《墙头马上》第二折，《陈州粜米》第二折，都是两用《牧羊关》。传奇中未见此类用例。

（2）曲调特集——或者为了适应某种曲情，或者为了好奇，采用曲调，全系某种特殊情调。例虽不多，可备一格。如：

《走雪》——《西银纽丝》、《西满舟》、《西茨儿山》、《西凉》、《西诗篇》。

《文王访贤》——《西满舟》、《西银纽丝》、《西流》。

《红梨记》第二十三出，用《北点绛唇》、《北混江龙》、《北油葫芦》、《北天下乐》、《北哪吒令》、《北鹊踏枝》、《北胜葫芦》、《北寄生草》，全出采用北曲，当亦是出于好奇，或适应曲情需要，才有这样的结构。

至于单调，等于小令。一腔短曲，悠然而止，并无结构可

言。《干鼓》，系唱《鼓子头》，为了需要，可以任意重迭。就如《凉亭坐》，末二句便四次重迭。《鼓子尾》的本来形式只有两句，如辞意不完，又有硬垛或软垛来补充，可以任意延长。《头尾凑》便是取《鼓子头》、《鼓子尾》组成。如《春景》、《鼓子头》是常格，《鼓子尾》加垛到六句。《堪舆失惊》，《鼓子头》是常格，《鼓子尾》加垛到三十八句。这种体制，以《鼓子尾》加垛为惯例。可见《干鼓》、《头尾凑》比单调自由，可以灵活地运用。

四　牌子杂调唱奏时的变化

古人说，大匠能授人以规距，不能使人巧。演奏音乐，虽音符不变，曲谱相同，但“运用之妙，存乎一心”。由于“引气不齐，巧拙有素”，人们所奏的乐声，却各自有别。音乐重在天赋。规矩只是为便于一般人通晓，而其精巧则在于神而明之，存乎其人。本节所谓唱奏时的变化，并非指神而明之的变化，乃是指唱奏曲谱时的习惯变化，或指有固定规矩可得而言者。

（一）曲谱不同辞句通用的牌子与杂调

牌子仿佛是阳春白雪，曲高和寡；杂调则近于下里巴人。社会上能杂调的多，会牌子的少。所以曲界老手每每慨叹着说，若干年后，世人将不知道牌子是什么了！奏《鼓子头》的不知有《垛子头》，奏《鼓子尾》的不知有《垛子尾》。只知其一，不知

其二。原来牌子往往通于杂调，而世人只能杂调，对于牌子则茫然不解。二者辞句虽然通用，曲谱截然不同。拍子的多少，调门的难易，都是不可同日而语的。今就熟知者列次于下：

(1) 牌子：《垛子头》（辞三句，计六十八拍子）。
杂调：《鼓子头》（辞三句，计二十八拍子）。

(2) 牌子：《垛子尾》（辞二句，计九十拍子）。
杂调：《鼓子尾》（辞二句，计二十二拍子）。

(3) 牌子：《南阴阳》（辞二句，计二十拍子）。
杂调：《阴阳句》（辞二句，计十六拍子）。

(4) 牌子：《背工》（辞四句，计一一二拍子）。
杂调：《坡儿下》（辞四句，计五十六拍子）

(5) 牌子：《南锣》（辞三句，计十二拍子）。
杂调：《打枣杆》（辞三句，计十四拍子）。

(6) 牌子：《北流》（辞二句，计二十六拍子）。
杂调：《罗江怨》（辞二句，计三十拍子）。

(7) 牌子：《哭皇天》（辞三句，计四十四拍子）。
杂调：《太平年》（辞三句，计四十拍子）。

(8) 牌子：《流水》（辞二句，计三十拍子）。
杂调：《汉江》（辞二句，计三十拍子）。

(9) 牌子：《重楼》（辞三句，计九十拍子）。
杂调：《满舟月》（辞三句，计六十拍子）。

(10) 牌子：《倒推船》（辞三句，计九十拍子）。
杂调：《剪剪花》（辞三句，计三十六拍子）。

以上十组，都是辞句相同而曲谱不同，唱奏的时候可以两相通用。其他的《金纽丝》与《银纽丝》，《老莲花》与《茨儿山》，辞曲形式皆有相似。而《迭断桥》、《小桃红》与《重楼》辞句亦

大致相同，唱奏的时候，是应该注意的。

（二）同一牌子或杂调而有数种曲谱

有时候，一种调名而具有数种曲谱，编曲子的可以任意将曲辞入谱。如：

《马头》——一共七腔，实际只四腔。第五腔与第二腔重，第六腔与第三腔重，第七腔与第四腔重。

《阴阳句》——至少须有两段，每段两句。其曲谱很多，最普通的有五种。各种不同的曲谱，其区别之处，在每段第一句末字落韵上。

《银纽丝》——曲谱共有四种，内有三种大致相同。这三种在习惯上唱至末一段时，依反复记号反复歌唱。如不反复，则一直唱下去，与过门相接。有时过门，亦要省略。

《汉江》——有两种曲谱，二者的分别很小。其间变化之处虽多，而第一句末字落音，必须在音阶“1”上，第二句末字落音必须在“2”上。

（三）同一牌子或杂调可镶多种辞句

又有一种牌子或杂调的曲谱，本身自相回环，辞句随谱产生。《劈破玉》尤其显著，其曲谱有一段重复到十五遍之多，又一段重复到十一遍之多，又一段重复到七遍之多，又一段重复到五遍之多。用这四段，交互连续唱下去，辞句逐段镶入。又有本身只有一谱，而辞意不尽，分段镶入。如：

《哭皇天》——谱只一种，辞的多少无定，皆可分段镶入。

《流水》——同上。

《寸子》——同上。

其他如《一串铃》、《茨儿山》、《背工》、《剪剪花》等曲谱，内中一段，都是反复唱奏。与上文所述，又稍有不同。

（四） 加垛

所谓加垛，是指在原定的曲谱以外，因文意不尽而又垛入字句，插入曲谱。任何调子都可以加垛。如《鼓子头》、《鼓子尾》、《满舟月》、《银纽丝》、《汉江》、《诗篇》等，无一不可加垛的。以《诗篇》而论，其本身是四句，由于四句叙述不完要讲的事情，于是在上两句、下两句之间，垛入任意长短的辞句。但辞句要断作三言或四言，垛起来方能合式。《黛玉叹月》中的《诗篇》，前两句是："林黛玉闻听此言心不忍，泪珠儿滚滚点湿胸"，后两句是："千言万语诉不尽，紫鹃姐，姑娘一死倒也干净"。前两句的下面垛入了："半晌有语开言道：紫鹃姐，雪雁姐细听分明。千不怨，万不怨，只怨我命。无依无靠，冷冷清清。……"共约五百言，方才接到下两句。加垛唱时，曲谱始终是在重复着。

以《鼓子头》加垛而言，与《诗篇》又不同。《鼓子头》系三句，加垛是在第三句中。如《不第还乡》的《鼓子头》："苏季子游学去一载还乡，进机房暗探贤良，悲切切地说，季子岂做薄幸郎。"因为加垛，在"悲切切说"下，垛入"妻呀，也是我误了你的好时光，因此我懒学归故乡"一段。下文再接"季子岂做薄幸郎"句。垛入字句多少，并无一定。但每句末一字，曲谱上必须落到音阶"5"上。这是为了连上接下的关系。

以《鼓子尾》加垛而言，与《鼓子头》又不同。它有软垛、硬垛的区别。《鼓子尾》本只两句，曲子本事唱到这里应该结束；假若事未完，意未尽，便用加垛来完成。如《黛玉悲秋·鼓子尾》："林黛玉使性忙躲闪，霎时娇羞面通红。主意一定抽身走，我暂且步出潇湘，转回怡红。"在"面通红"下垛入"宝玉呀……"一段，约有三四百言。垛入的句子，差不多都是两两相对形式。或七、七，或八、七，或三、三、七，或五、五，或十、十。不论句子字数的多少，不论属于哪一种形式，凡是第二句末一字音落在音阶"1"上的，叫软垛；每一句的末一字音落在音阶"5"上的，叫硬垛。

与加垛性质相近，又有一种名称叫"腰闩"。也是一种调子，用在"鼓垛子"中。在曲子转笔处，或段落间，唱的人可以任意加入，与过门的作用同。

(五)其他唱法与快慢

又有一些牌子或杂调，本身可具两种唱法。如《太湖》除普通唱法外，在第一个过门前，按低八度音阶来唱，过门亦须降低八度演奏。又《老剪剪花》除普通唱法外，前后两段音谱相重，亦可。

又有牌子或杂调，在末尾稍有变化。如《迭落》末句倒数第三字或第四字必须重唱，韵味才能饱满。如《重楼》第三句辞末尾四字或五字，亦必须重唱才好。

就音律进行的速度而言，如《阴阳句》的唱法，有五种以上。其辞之段数如超过五段以上，速度可渐渐增加，有时可快到一秒钟两拍子，于是可以改转《快阴阳调》。又如普通《打枣杆》外，

又有《四音打枣杆》。其主要区别在于《四音打枣杆》第一个过门前的末音字落在“5”上（与《打枣杆》第一句及第一过门相同），第二过门前的末字音落在高音“$\dot{1}$”上，第三过门前的末字音落在低音“$\underset{\cdot}{5}$”上，尾声前的末字音落在音阶“4”上。因过门各有不同，二者名称亦不同。由于《四音打枣杆》速度越来越快，于是可以改转快板《打枣杆》，以上是音律速度渐次加快的。如《垛子尾》的后四拍子，《二黄平》的末二小节，都必须越来越慢，越慢越弱才好。

（六）散板与清板

上文所讲的音律速度，系一曲之中，或本慢而渐快，或本快而突慢，在旋律波动上增加声色。还有一种音律进度，又产生散板与清板的名称。散板意义，是拍子不定，由唱奏的人酌量长短。它用在曲首，可以说是曲谱的一部分。以散板而起的杂调或牌子，据所知有《背工》、《诗篇》、《小桃红》几种。散板之下，有曲辞相配。在唱奏的时候，又有清板与非清板之别。清板的韵味，是音律进度迟缓，有板有眼，字字清楚。所以凡凄凉、悲哀、怨恨、幽静的情调，必须用清板唱；凡激昂、紧张、活泼、快乐的情调，用清板唱就不适宜。清板与非清板，其曲谱完全相同，分别在拍子的快慢不同（有时非清板的过门可以省略）。譬如有四分之四音符，如作为四拍子唱，则为非清板；如作为两拍子或一拍子唱，则为清板。作两拍子，是第一第三打拍子，第二第四作虚击势，也称为眼，又叫做一眼清板。作一拍子，是第一打拍子，第二、第三、第四作虚击势，叫做三眼清板。用一眼清板或三眼清板，可以由唱的人自行斟酌。如《劈破玉》、《坡儿下》，用

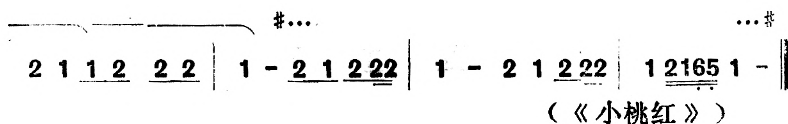
一眼清板唱或三眼清板唱均可，都不是固定的。

五 过 门

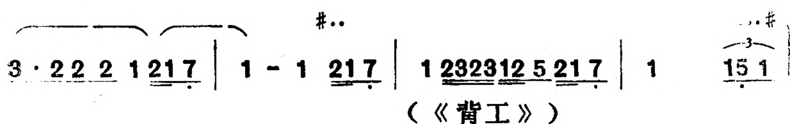
在演奏某种牌子或某种杂调的时候，其间往往附加长短不定的乐谱，称作过门。好象在门前经过，突然空了一段，原来的牌子或杂调在进行间，悠然而止。用牌子或杂调以外的乐谱，镶入演奏，一段音乐之后，唱声复起，丝弦伴奏又接上了原来的牌子或杂调。这一段只有丝弦，不必伴唱，又非牌子或杂调本身的乐谱，名曰“过门”。不用过门的牌子或杂调很少，据我所知，只有演奏《一串铃》和《莲花落》不附加过门。过门最长的，如《北流》、《迭落》，镶入的过门计十二拍；最短的，如《打枣杆》，镶入的过门只有一拍。《汉江》镶入的过门只有两拍。一种牌子或一种杂调所用过门的多少，也不一定。如《打枣杆》十四拍中便镶入两个过门。《阴阳句》至少两段，每段十五拍中，必镶入两个过门。而《满舟月》七十二拍，《迭断桥》六十一拍，皆只用一个过门。

过门的乐谱不惟长短无定，也没有两个牌子或杂调中过门相同的情形。因为它寄生在牌子或杂调以内，必须和牌子或杂调相谐合。当初并无过门乐谱，无非是操丝弦的人接上起下，得心应手，自然成音。久而久之，形成一种固定的过门。就多种过门排比起来看，亦隐然有一种规律，兹为列示于下：

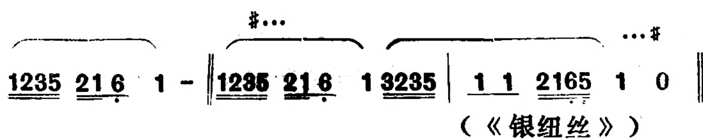
(一)重复牌子或杂调曲谱的过门



(《小桃红》)

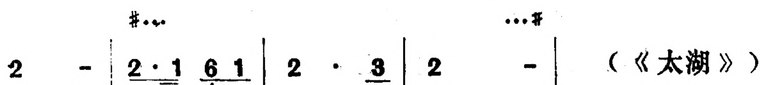


(《背工》)

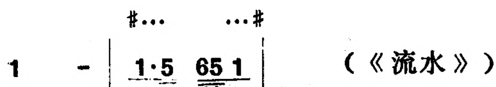


(《银纽丝》)

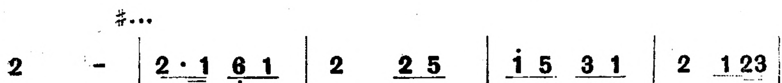
(二)起音落音并同牌子或杂调尾音的过门

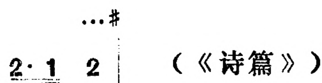


(《太湖》)



(《流水》)





(《诗篇》)

(三)起音同牌子或杂调尾音之过门

#… …#

2 2 0 2 2115 1 16 | 3211 0 3 2365 1 | (《鼓子头》)

#… …#

5 | 0 5 i 1532 1 65 3563 | 5 i i i532 1 | (《鼓子尾》)

#… …#

3 24 3 0 3 0324 | 3 1212 3 0 34 3216 | 1 - (《阴阳句》)

(四)落音同牌子或杂调尾音之过门

#…

5 - | 3 1 2 1235 2 | 1 3 2161 5 - | 5·5 5 1 2 2161 |

…#

5 6 5 3 5 0 | (《双迭翠》)

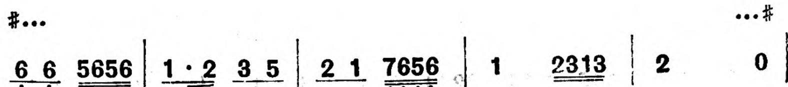
#… …#

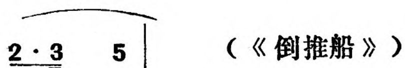
5 - | 3 1 2321 | 5 5 65 3 | 5 0 | (《太平年》)

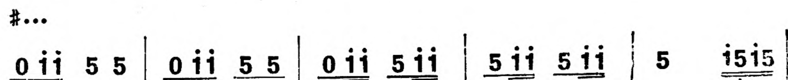
#… …#

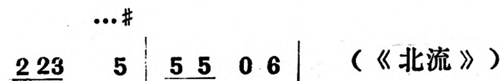
5 - | i i22 1 6 5 | 6532 1 | 2225 5653 | 2 3 5 - | (《打枣杆》)

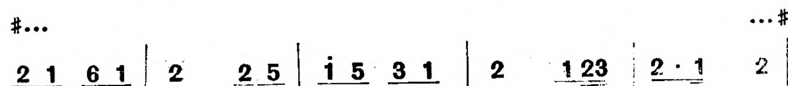
（五）落音同牌子或杂调首音之过门













所有不同的过门，其隐然形成之规则，不外以上五种形式。

一个牌子或一个杂调中，亦有前后用同一过门者。如《二黄平》第一、第三过门，完全相同；第二过门，系截取第一过门中间三拍。《罗江怨》第一过门与第三过门，亦前后相同。又有过门在某种情形下可以省略的。如《太平年》与《汉江》之第二个过门，如非下边与其他杂调相接，即可以省略。《坡儿下》第一个过门，如唱激昂、紧张或活泼情调时，可以省略。《满舟月》如按清板歌唱，过门最后两拍子，亦要省略才好。

南曲有所谓《赚曲》，其意义在调节或联络前后调之拍子，北曲亦间有之，惟不甚显著。过门与《赚曲》相近。

六　清唱与宾白

（一）　清唱

明清以来，戏曲上有清唱的说法。清唱与闹唱相对。明魏良辅《曲律》释清唱的意义说：“清唱，俗语谓之冷板凳，不比戏场借锣鼓之势，全要闲雅整肃，清俊温润。”李斗《扬州画舫录》卷十一释清唱的意义说：“清唱以笙笛鼓板三弦为场面。”又说：“清唱鼓板与戏曲异。戏曲紧，清唱缓，戏曲以打身段下金锣为难，清唱无是苦，而有生熟口之别。”二人论说的清唱，约略相同。可知在场面清静的情形下，唱而不演的叫清唱。清唱最忌的乐器是大锣大鼓。鼓子曲的乐器与唱奏，实合于清唱条件。长桌相围，或面对银筝，或怀抱琵琶，或手握三弦，一人匀板主唱（间有和声），乐音相伴。既少表情，又无动作，实是一种清唱性质。其闲雅清俊、慢奏清唱的情景，正如坐着“冷板凳”。

或以为清唱的曲子不带宾白，是不对的。有宾白的曲子，固不限于清唱，亦无妨于清唱。鼓子曲的有宾白是很多的（在宾白时，丝弦停奏），鼓子曲却是清唱的性质。

（二）　宾白

明姜南《抱璞简记》说，北曲中有全宾全白，两人相说曰宾，

一人自说曰白。这是曲中宾白二字的解释。元曲中有曲无白的很多。臧晋叔序《元曲》以宾白系演剧时伶人自为。究竟如何，不得而知。如以鼓子曲来说，五分之四以上的曲子，不带宾白。因为各种牌子或杂调，其曲中可以代言，虽不另加宾白，而曲中自有宾白。以含有宾白的鼓子曲而言，其性质亦有不同。兹为列述于次：

"这是采桑大嫂，请来，鄙人有礼了。"

"客官，莫非失迷道路？"

"阳关大道，哪有失迷路途之理？我是探问一人。"

"你问哪个？有名便知，无名不晓。"

"我问秋胡家住何方？"

"你问他为何？"

"我与秋胡同营吃粮，八拜之交，与他带来万金家书，故尔动问。"

"奴与秋胡住在一墙之隔，将书取出，我与他带回！"

"……"

这是《秋胡戏妻·坡儿下》与《诗篇》之间的一段宾白。《坡儿下》唱秋胡还乡见采桑女；《诗篇》接唱秋胡的自叙词。又如：

"参见主公。"

主公说："免参，师爷平身。"

"谢坐！"

主公说："师爷今天上得朝来，欢天喜地！"

师爷说："主公不知，听我慢慢道来！"

这是《柴桑口·潼关》与《诗篇》之间的一段宾白。《潼关》唱师爷夜见将星东落，算得周郎死去，起早上殿。《诗篇》接着唱刘皇叔问，诸葛亮答。以上两出都是一问一答，正是所谓宾白。还

有一种是自白一段，自唱一段。如：

《鼓子头》："袖屯书简，出离书馆。红娘将身转回还，来至在绣房门外停住金莲。"

白："妾乃红娘，奉小姐言语，命俺去看张生；取得一封情书，央我递与小姐，待我进去。"

《跌落》："绕纱窗兰麝香散，启朱扉摇动双环，走入阁栏，只见那桌案银灯尚灿烂！"

白："这般时候，不见小姐动静，敢则又睡了！"

唱："我将她暖帐轻弹，揭起来红罗软帘。偷眼观看，见小姐和衣靠枕眠。"

白："且慢！这封情书，我怎好递与小姐？呀，有了！……"

这是《闹简》的前段，下接《银纽丝》叙莺莺醒来拆书。又如：

《扬调》："钟子期打柴入深山，故意扮作樵夫样。耳旁忽听琴声响，是何人分琴到这边？"

白："是我担着柴担，正往前走？忽听琴声响亮。是何人分琴来到这边？待我足踏半山，听它一听可也。"

唱："富贵荣华几千秋，人活百岁亦土朽。不如随时乐山景，莫要愁来莫要忧！"

白！"适才分琴声高亮，这回分琴声稳字雅，我不免放下柴担，足踏半山再听一听。"

唱："奉劝世人莫多口，多言多语多破头。生辰八字安排就，莫与子孙留下忧！"

白："是我听了半响，这琴也就胡分起来了！……"

这是《分琴》的一段，"唱""白"互用，不下十次之多。以上两出，用第一人称，自白之后，加以自唱。又有"白"一人，"唱"

一人，轮回而下：

《诗篇》：“张君瑞望着红娘施一礼。”

白：“先生万福，施礼为何？”

唱：“你可是莺莺小姐侍妾红娘？”

白：“正是奴家，何劳动问？”

唱：“小生我，有句话儿不好讲！”

白：“先生你可知，言出如箭，不可乱发；一入人耳，有力难拔。你可莫要胡说乱道！”

唱：“你听小生诉诉衷肠。”

白：“言之有理，但说何妨！”

唱：“我小生姓张名拱字君瑞。”

白：“哪个问你，道你姓名为何？”

“…………”

这是《借厢》，一唱一白，循环不已。张生自诉愿望，红娘教训张生，全用一唱一白，一问一答表出。又如：

《汉江》：“玉堂春跪堂口一一诉禀。”

白：“住口！只是苏三，文书内边也是你苏三的名字，状纸上边也是你苏三名字，为什么口称玉堂春？莫非你是个刁妇！”

唱：“玉堂春本是奴院家之名。”

白：“众位大人听见没有？”“听见什么？”“问来问去，原来是一个妓女。只是苏三，你几岁进院？”

唱：“老鸨儿买小奴，整整七岁！”

白：“在院下住够几载？”

唱：“在院下只住了九载有零。”

白：“七九一十六岁，初次与何人开怀？”

唱："开怀人本是郧王三公子。"

白："甚等之人，敢称起公子？"

"…………"

这是《审苏三》，由一唱一白中，数十回环，审出了原委。和上例自唱自白，显然又不相同。又有一种道白，系第三人称申述之词，体例亦甚特别。如《哭秦庭》后段：

《软书》："申包胥他一见深自嗟叹：'我主公蒙霜露何等困难！为臣下我怎忍独自求安？'他于是不脱衣立在庭前。昼夜间号啕哭泪湿衣襟，七日夜茶和饭俱不下咽。只哭得二目肿泪尽血现，感动了恻隐心田。"

白："申包胥哭的如醉如痴，哀公大为感动。遂作《无衣》之诗一首，赠于包胥。诗曰：岂曰无衣，与子同袍；王与兴师，与子同仇！"

下接《鼓子尾》，申述秦国出兵，吴国败北，楚国复兴。鼓子曲中的宾白，不外上述数例。可以说：凡用宾白之处，都是曲白相生，不能省略。不用宾白之曲，如曲中代言，亦不致伤害全局的情致。如将不见宾白的曲子，看作是刊曲时被省略了，那是靠不住的。

七　乐器

鼓子曲中，北曲成份多呢？南曲成份多呢？是北曲的南曲化呢？还是南曲的北曲化呢？由所用乐器的性质，可以知道。按，鼓子曲唱奏时的主要乐器系三弦。其配合乐器，有琵琶、银筝、

二弦、月琴、二嗡、匀板、八角鼓、月鼓。这九种月器中，只须一把三弦，用银筝与琵琶配音，再加以匀板，便能奏得乐音洋洋，令人心旷神怡了。其他配器或有或缺，无关轻重。《扬州画舫录》关于唱小曲时候乐器的记载，略称：陈景贤兼善琵琶，人称为“飞琵琶”。潘五道士能吹无底洞箫以和小曲，大松弹月琴，小松拍檀板。除洞箫外、其余乐器至今都还见用。道士能吹洞箫以和曲，既然是说“能吹”，当然不是寻常习见的事。洞箫是不适用于鼓子曲的。《扬州画舫录》又称：清唱以鼓板三弦为场面，也是讲三弦这种乐器的重要。

（一） 三弦

无论在任何场合，只要有三弦一把，便可以唱奏鼓子曲。如果有其他乐器而无三弦，就唱奏不得。所以三弦是主要乐器。三弦初名琵琶，因为它系琵琶与忽雷两种乐器改造而成的。取用忽雷形体的一部，减去琵琶第二弦，使宫、商、角、羽，四七二十八调，合在一起来弹。在面上只有符号，不设柱位、音位，全凭弹者得心应手。所有半音，随处可取。就工尺谱说，在三弦上是上合调，并有七种老字。指法是捻、轮、撑三种。

三弦用于北曲虽无可考，但始于元时，为北方乐器，则无可疑。《升庵词品》说：“今之三弦始于元时。小山①词云：‘三弦玉指，双钩草字，题赠《玉娥儿》。’”已明白讲出。复检周宪王《元宫词》百首有：

① 据《尧山堂外纪》：张伯远，字可久，号小山。一说谓名可久，字小山。元曲大作家之一。庆元人。以路吏转首领官（即民务官）。

“二十余年备掖庭，红颜消渴每伤情。三弦弹出分明语，不是欢声是怨声。”

“三弦声里实清商，只许知音仔细详。

阿忽令教诸妓唱，北来腔调莫相忘。”

据此可知，元宫庭中已备用三弦，且合于北来腔调。三弦为北方乐器，不辨自明。所以沈德符《顾曲杂言》以吴下昆曲合于三弦而鄙之，讥其为“唐人所谓锦袄上着蓑衣”，指责乐器与曲调两不相谐，正如锦袄蓑衣的两不相称。三弦适用于北方乐曲，由此更得一证明。

（二） 琵琶

琵琶是唐代西域音乐输入后的主要乐器，共四弦。面上设十二柱，配十二律，半音音位，亦有定准。就工尺谱说，是六尺上合调。弹奏时竖在怀中，十指不闲。有勾、打、摇、轮、推五种指法。在北曲中应用，多见记载，留待下文再讲。

（三） 银筝

银筝是古代秦国乐器，所谓“秦筝赵瑟”。筝设十五弦，音之部位，全有一定。论指法有摇、掏、串、颤四种。琵琶与银筝的乐声，如珠落玉盘，清冽悦耳，最能动人心弦。乐界所谓“淫筝浪琵琶”，就是这种意思。筝比琵琶难学，故又有“千年琵琶万年筝，三弦只要一五更”的俗语。

（四） 二弦、月琴

二弦一名坠子，与月琴都是两根弦，为北方乐器。就工尺谱而言，是上合调。它们音域太窄，无老字。其作用是可以配音；其缺点是不能合牌子。如唱奏《马头》或《满江红》时，这两种乐器即归于无用。闻名全国的河南坠子，即以坠子乐器得名。

（五） 二嗡

二嗡一名小胡琴，也是两根弦，就工尺谱而言，本是尺合调，如改用工四调，勉强可以配音。它不能合牌子，与坠子、月琴同。

（六） 八角鼓

八角鼓这种乐器，与鼓子曲的关系最为密切。鼓子曲名的由来，即系由八角鼓或月鼓而得名。它的形状，约有八寸盘子大小，厚约一寸，鼓墙八角，犹如八卦图一般。每角安放小铜钹三扇。又有丝质红绿色的穗子两挂，系于鼓墙的两角，遥遥相对。唱的人执于左手，振动起来，哗啦啦响，右手用指弹鼓，嘣嘣有声。此鼓弹于唱奏开板以前，或奏过门的时候。其主要作用，在与丝弦配音。如若唱声一起，与丝弦谐合，鼓声即立刻停止。二十年代以前唱奏曲子时，八角鼓或不可缺。近年来，只有开封、南阳城内唱曲子，尚可见到这仅余的乐器。据传说，这乐器最初应用在说书人的手内，后来转用在鼓子曲中。现在鼓子曲中渐渐冷落

了它，而说书人手中还可以见到。

八角鼓在北京的曲艺中更为重要。那里同源异流的杂调曲，过去即名叫“八角鼓”。所谓“岔曲”，所谓“牌子曲”，又有化装彩唱的“牌子戏”，一名“拆唱八角鼓”。都不外是用三弦及八角鼓和着各种牌子或杂调唱奏。据传这种杂调曲及八角鼓的来历，是乾隆年间，阿桂平定大小金川的叛乱凯旋归来，带回北京的。乾隆创制的《大有年》、《万民乐》、《龙马吟》、《飞黄词》四曲，当时也曾在阿桂的军中唱奏。在二十年代的北京杂耍馆中，当八角鼓上场的时候，先由两个人问答，说明八角鼓的来源，然后弹起弦子唱《大有年》、《万民乐》、《龙马吟》、《飞黄词》等四个“岔曲”，表示不忘本的意思（见金受申《八角鼓源流考》）。假如八角鼓真的由阿桂凯旋时带回，我想应当是经过河南省捎带进京；或者可能是在当时地方戏纷纷进京时，这曲子戏也顺流而往，遂寄生在北京的杂耍馆中了。

（七） 月鼓

据南阳人的传说，《鼓子头》、《鼓子尾》的由来，是由于月鼓，而非由于八角鼓。月鼓之名，由其形如圆月而来。它的大小与八角鼓相似。直径约六寸，鼓之口径仅有寸许。唱奏的时候，一人左手执板，右手击鼓。由月鼓领头，与其他乐器合奏一通“鼓子闹台”，然后开板。在奏过门的时候，仍击鼓配音，与八角鼓的作用相同。近来曲界用此乐器的已不多见。

（八） 匀板

匀板即瓜哒板。用以作唱曲时候的拍板之用。

元曲用何种乐器伴奏，不见记载。明人称董解元《西厢》，其乐器系用琵琶。元人《青楼集》称：陈婆惜能于弦索中弹唱鞑靼曲。所谓“弦索”，即是指琵琶而言。明王骥德《曲律》卷一说：“迩年以来，燕赵之歌童舞女，咸弃其杆拨，尽效南声，而北词几废。”“杆拨”是琵琶的诨名。王氏的意思是，万历以后，北方乐人，不学琵琶而大唱其昆曲了。据此可知，北曲所用的主要乐器，当是琵琶。陈婆惜弹唱所抱的，当亦是琵琶。我们知道，昆曲的乐器是箫管、笛、笙、月琴、鼓板、拍板等数种，迥然与北曲有别。北曲以弦索（琵琶之类）为主要乐器，以节制曲调的旋律与拍子；南曲以鼓板及拍板为主乐，以节制曲调的抑扬与缓急。所以俗话说：“北力在弦，南力在板。”由南北乐器不同来看，鼓子曲中所用乐器，尽属于北方系统。尤其是主要乐器的三弦，其血统更纯粹是北方产生的。北曲既然以弦索如琵琶之类为主乐，则鼓子曲无妨视作北曲的系统。如就乐器看，则鼓子曲中的南词，业已北曲化，与昔日昆曲音乐系统是不可同日而语的。

八　鼓子曲中南北派的分别

由鼓子曲的起源及其发展来看，曲中含有明清以来时俗兴起的南腔北调，固无待言。其受南北曲的影响尚未说明。如有人

问：鼓子曲与南北曲的关系究竟如何？有多少来自北曲，或来自南曲，或混合南北曲而产生呢？解答这个问题是不容易的。因为鼓子曲坛，人材虽多，而能明了曲子本身与南北曲的关系者，寥若晨星。兹综合鼓子曲，就牌子杂调名目、结构组织方法、韵法异同等，将其区别为南北两派，藉与南曲、北曲相对照，以考察南北曲对鼓子曲的影响。

（一） 牌子杂调不同

南派牌子名目举例三十种：

《劈破玉》	《马头七腔》	《起字》
《蛮倒搬井》	《南阴阳》	《满江红》
《寄生操》	《下　河》	《黄莺调》
《玉娥郎》	《柳青娘》	《南银纽丝》
《倒推船》	《小桃红》	《石榴花》
《南满舟》	《南孝顺》	《哭皇天》
《扑灯蛾》	《川倒搬浆》	《珍珠翠》
《节节高》	《凤阳调》	《桐城歌》
《鸳鸯鸟》	《扬调》	《上小楼》
《渔家乐》	《川垛》	《二黄平》

北派杂调名目举例三十种：

《鼓子头》	《鼓子尾》	《阴阳句》
《打枣杆》	《双迭翠》	《诗篇》
《罗江怨》	《汉江》	《梅花落》
《茨儿山》	《坡儿下》	《一串铃》
《上流》	《太平年》	《剪剪花》

《莲花落》　　《边关》　　《金纽丝》

《任意走》　　《渭垛》　　《软书》

《南罗》　　《迭落》　　《斗鹌鹑》

《紧接镰》　　《柳子》　　《吹腔》

《北柳》　　《北孝顺》　　《银纽丝》

上列牌名中，《渔家乐》、《扬调》、《凤阳歌》、《二黄平》四种系调名；调名中的《金纽丝》、《任意走》、《斗鹌鹑》、《柳子》、《北柳》五种系牌名。严格说来，一出戏内，南派中不应有北派调名，北派中亦不用南派牌名。不过这规定渐渐为世人所忽略了。

（二）　结构组织方法不同

这里所讲北派，系指鼓子曲，鼓子曲亦名"鼓子套词"。套词是由元曲联套而来，鼓子由《鼓子头》、《鼓子尾》得名。所以北派是由《鼓子头》领起，《鼓子尾》殿后，中间套以各种调名。譬如《搜孤》这一出，前后用《鼓子头》、《鼓子尾》，中间套入《阴阳句》、《打枣杆》、《罗江怨》、《坡儿下》、《银纽丝》、《诗篇》、《莲花落》、《剪剪花》、《汉江》等九个调名。这是北派的典型组织法。这种体制，上溯渊源，始于宋代。据《梦梁录》卷二记载，当时《缠达》有《引子》、《尾声》。《引子》后有两腔，迎互回环。元代杂剧袭用这种格式。如正宫《端正好》、《随煞》，等于《引子》、《尾声》。《端正好》后，以《滚绣球》、《倘秀才》两曲，迎互回环。并且《尾声》在杂剧每一折是不可缺少的部分。南戏传奇中，每句之首必有《引子》，末一曲或曰《尾声》，或名《余文》，又称《意不尽》。

可知鼓子曲的结构组织法本于《缠达》，与杂剧、南戏、传奇大致相同。

至于南派的结构不是这样。南派一称南词，其组织结构上的术语称作“镶边”。它不用《鼓子头》、《鼓子尾》做头尾，而是用《马头》、《原调》、《满江红》、《京垛子》等牌子作头尾。如以《马头》领起，仍以《马头》殿后，中间镶入各种牌子或杂调。譬如《宝玉证缘》，以《马头》“镶边”，中间镶入《孝廉坡》、《南阴阳》、《流水》、《倒推船》、《石榴花》、《诗篇》、《银纽丝》、《重楼》、《京垛》、《下河》等十个牌子或杂调。其他如《辞曹》、《闹五更》以《满江红》“镶边”；《宝钗闺训》、《秋思》以《京垛子》“镶边”；《文王访贤》、《走雪》以《原调》“镶边”；《昭君出塞》以《清江》“镶边”。其中镶入若干牌子或杂调。此种“镶边”结构，其例不见于杂剧，而见于传奇。如《幽闺记》第十六出，以《满江红急》领起，连缀四曲，仍以《满江红急后》终曲。《秦楼月》第十一出，以《风入松慢前》领起，连缀六曲，仍以《风入松》终曲。《疗妒羹》第十六出，以《南普天乐》领起，连缀五曲，仍以《南普天乐》终曲。这便是“镶边”法的由来。

南派用调，限于牌子。按习惯说，如《打枣杆》、《落江雁》、《阴阳句》、《诗篇》等不入南词。但近年来亦有将《南阴阳》、《诗篇》等镶入南词的，如上举《宝玉证缘》即是。据知有许多鼓子曲系改编南词而成。如《月下来迟》、《生子》、《荣归》等，原来都是南词，所以牌子杂调的运用，往往南北混杂，是非莫明。南北曲有所谓合套，是只求两调衔接和美，便可南北混杂，组成一套。

（三） 韵法不同

鼓子曲的一出戏，略等于元代杂剧的一折，或明清传奇的一出。鼓子曲中的南北两派，其韵法不同，有如杂剧与传奇。鼓子曲的韵法，是遵守"一辙韵"。一辙是取用声音相近的字，前后不变如出一辙。不论编缀牌子杂调的多少，用韵字全不例外。譬如《黛玉悲秋》，用《鼓子头》、《上下句》、《坡儿下》、《满舟月》、《银纽丝》、《潼关》、《汉江》、《诗篇》、《鼓子尾》等九种杂调，取的是东钟辙韵。《凤仪亭》用《鼓子头》、《上下句》、《坡儿下》、《打枣杆》、《满舟月》、《扬调》、《满舟月》、《茨儿山》、《莲花落》、《阴阳句》、《银纽丝》、《剪剪花》、《鼓子尾》等十三种杂调，取的是寒山辙韵。又如《尽孝完贞》，缀集牌子和杂调计有十八种之多，始终取江阳辙韵。所以一辙韵是鼓子曲的唯一韵法，与杂剧一折中，一韵到底相同。这种韵法有蓬勃充沛的优点。溯其始，南宋《唱赚》即用一辙韵。检《事林广记》① 戊集卷二载《圆里圆赚》一篇，杂缀各种曲调，无《引子》，有《尾声》，前后用齐微辙韵。

南派韵法不然。南词前后可以自由换韵，毫无限制。如《辞曹》一出，《满江红》"镶边"。首用东钟辙韵，尾用萧豪辙韵。中镶《满舟月》、《银纽丝》用寒删辙韵；《太平年》、《太湖》用青蒸辙韵；《下河》与《满江红尾》用同辙韵。一出之内，取四辙韵。又如《芸楼分琴》一出，《满江红》"镶边"。《满江红》、《银纽丝》、《扬调》、《一串铃》、《剪剪花》用真文

---

① 日本翻刻元泰定本。

辙韵；《汉江》用江阳辙韵；《太湖》、《满舟月》、《汉江》用萧豪辙韵；《满江红尾》仍用真文辙韵。本出内计取三辙韵。此种不限一辙韵的韵法，前代有无可考？据《碧鸡漫志》卷二载北宋流行着诸宫调戏曲。按曲辞存于今日的有四种：(1)董解元《西厢》四卷（有暖红室汇刻本）；(2)无名氏《刘知远》（日本狩野直喜发现，苏联列宁格勒大学藏本）；(3)王伯成《天宝遗事》（散见《雍熙乐府》等书）；(4)无名氏《张协状元》（《永乐大典》本）。其内容皆系杂缀属于诸宫调的曲牌而成。韵法是随着宫调变换，一调一韵。现在所知最古的南戏，与嘉靖以后的传奇，韵法与诸宫调近似，一出中前后可以任意换韵。南戏本起自民间，采用温杭土调，当然不免。沈璟《九宫十三调谱》中关于南戏，半数以上注着"此曲用韵甚杂"，"用韵甚杂，不足法也"。所谓"不足法"，自系指的夹杂土音与任意换韵。不过后世偏取以为法。如《绣襦记》第十八出《步虚传》用庚青辙韵；《浪淘沙》、《亭前柳》以下五曲用皆来辙韵。第二十四出《出队子》用庚青辙韵；《霜天晓角》、《泣颜回》以下三出用真文辙韵。《幽闺记》第十二出《贺圣朝》用东钟辙韵；《豹子令》三曲用真文辙韵。此皆取二辙韵。取三辙韵、四辙韵者亦不乏其例。据此即可知南曲换韵自由之所本，无须再讲了。

限一辙韵与自由换韵，是鼓子曲中南北两派韵法的区别。但近世编曲者往往无派别观念，鼓子曲既不知限一辙韵，南词中反而一韵到底。前者如《取长沙》，除第七曲《茨儿山》用江阳辙韵，自《鼓子头》以下六曲，《鼓子尾》以上二曲，皆用家麻辙韵。《审苏三》前后用庚青辙韵，中间《罗江怨》、《扬调》用寒删辙韵。后者如《斩黄袍》，以《满江红》"镶边"，连续镶入《银纽丝》、《老剪花》、《满舟月》、《罗江怨》、《太平

歌》、《诗篇》、《软诗篇》、《汉江》、《小金钱》等九曲，皆用东钟辙韵。似此韵法颠倒，南北错乱，是不足为法的。

九　牌子杂调与南曲北曲宫调谱

现在所能见的，北曲曲牌以《太和正音谱》著录为圭臬，南曲曲牌以蒋孝《旧编南九宫谱》著录为最早（稍后沈璟《南九宫十三调谱》、程明善《啸余谱》等，皆就前代谱录，加以新编）。鼓子曲中所用牌子杂调，与旧日谱录关系，究竟有多少，尚未讲明。兹先将名目相同者检录于下。

《节节高》——《太和正音谱（以下简称《正音谱》）·黄钟宫》见此曲，《旧编南九宫谱》（以下简称《九宫谱）入于《南吕过曲》，注："即《生姜芽》"。

《石榴花》——《正音谱·仙吕宫》见此曲，《九宫谱》入《中吕过曲》。

《柳青娘》——《正音谱·仙吕宫》见此曲，《九宫谱·南吕宫过曲》有《香柳娘》，未知是否一曲。《九宫大成南北词宫谱》（以下简称《大成谱》）著《柳青娘》。

《清江引》（即《江儿水》）——《正音谱·双调》见此曲，《九宫谱·仙吕宫）入《江儿水》。

《小桃红》——《正音谱·越调》见此曲，《正宫》另有《小桃红》，《九宫谱·越调过曲》入《小桃红》。

《耍孩儿》——《正音谱·般涉调》见此曲，《九宫谱·中吕宫》以上六种《过曲》皆见录。此为南北曲共用之牌

子。

亦有只见于《正音谱》，不见于《九宫谱》者。如：

《寄生草》——《正音谱·仙吕宫》见录。

《油葫芦》——《正音谱·越调》见录。

《斗鹌鹑》——《正音谱·越调》见录。

《平沙落雁》——《正音谱·越调》见录。

《步步娇》——《正音谱·双调》见录。

《刮地风》——《正音谱·黄钟宫》见录。

《上小楼》——《正音谱·仙吕宫》见录。

以上七种为北曲所有。亦有只见于《九宫谱》的。如：

《满江红》——《九宫谱·南吕宫引子》见录。

《金钱花》（即《大金钱》）——《九宫谱·南吕宫过曲》见录。

《罗江怨》——《九宫谱·南吕宫过曲》见录。

《孝顺歌》——《九宫谱·双调过曲》见录。

《倒拖船》——《九宫谱·仙吕入商调》见录。

《泣颜回》（即《好事近》）——《九宫谱·中吕宫过曲》见录。

以上六种为南曲所有。又有后起牌子见于《大成谱》的。如：

《下小楼》——见《大成谱·黄钟宫正曲》。（南词）

《干荷叶》——《大成谱·正宫引子》有《新荷叶》。（南词）

《珍珠帘》——见《大成谱·仙吕宫引》。（南词）

《高山流水》——见《大成谱·商调正曲》（南词）

《风云会》——见《大成谱·南吕宫集曲》。（南词）

《太平年》——见《大成谱·中吕正曲》。（南词）

《扑灯蛾》——见《大成谱·中吕正曲》。（南词）

《春闺怨》——见《大成谱·商调支曲》。（北词）

《双鸳鸯》——见《大成谱·正宫》。（北词）

《打枣儿》——见《大成谱·中吕正曲》。（北词）

以上十种均只见于《大成谱》。《双鸳鸯》即《鸳鸯鸟》，《打枣儿》系《打枣杆》。由以上所引可知，鼓子曲中所用的牌子或杂调，一部分系新名目，一部分系取用旧有名目。虽乐谱不必相同，其音乐系统则可谓源流已远。

明代俗曲兴起，已见于上。被采入宫调谱的，除上述《寄生草》、《罗江怨》、《太平年》、《打枣杆》外，尚有：

《琐南枝》——《九宫谱·双调过曲》见录。

《傍妆台》——《九宫谱·仙吕宫引子》附录。

《山坡羊》——《九宫谱·商调过曲》见录。

《驻云飞》——《九宫谱·中吕宫过曲》见录。

《醉太平》——《正音谱·正宫》、《九宫谱·正宫过曲》皆见录。

《闹五更》——《九宫谱·南吕宫过曲》有《五更转》，《大成谱·南吕》集目有《五更香》、《五更马》、《五更歌》等，未知是否近同。

《桂枝儿》——《九宫谱·南吕宫引子》附入。

以上七种，并可考见。余如《鞋打卦》、《熬狄髻》、《粉红莲》诸曲，各宫调谱既不见载，鼓子曲中亦未保存，现在无法知道了。

总结上文可见，南北共用的六种，北曲所有的七种，南曲所有的六种，明知俗曲被收入宫调谱中的又若干种。由鼓子曲之采用南北曲谱，可以概见鼓子曲受南曲北曲影响的程度。俗曲载入

宫调谱，可知俗曲为文人所重视。如今所要讲明的，即以上皆系就牌子杂调而言。须知牌子、杂调名目虽同，而曲谱往往迥异。这种变化，杂剧与传奇已是不同，况数百年后的俗曲，或以时地不同而演变，或借重曲牌名目以鸣高，遂致表里不相应合。曲牌虽同，而曲谱实异。以《正音谱》与《九宫谱》而言，名同实异的曲谱很多。《石榴花》、《小桃红》以及《天下乐》、《醉扶归》、《刮地风》、《水仙子》、《红绣鞋》、《一枝花》、《贺新郎》等，就曲谱加以比较，句格迥异，似无相互关连之处。这种名同实异的曲谱，取两谱加以比较，不下二十九种之多。以明代旧谱与数百年后的今日曲谱相较，其音律的各别，自不待言。加以鼓子曲的曲谱多来自四方，弹奏于无名音乐家之手，演唱于里巷群众之前，适应需要，随时修改，规律化的宫调，非民间所能重视。且俗曲多流行于平民层，与文人士子的关系很少，则其曲谱时间愈久，变化愈大，与宫调谱中的名同实异，也日益增多。举例来说，如《石榴花》曲谱，据《纳书楹曲谱续集》卷三，系：

尺	上工	四	四一	尺	尺
昨	日	个	纵	征	驼
△	○	、	○		○
一五	合四	上尺工	六凡工尺上	尺	五
千	里	践	红	尘	单
			、	、	、
五	六凡	工	上	四上	尺
骑	可	也	欲	私	奔

尺　上工　四一　尺工　尺　四尺上　一四
若　不　是　朝　中　宰　相

工尺工　六　尺一　四　一　一四
自　劳　神　把　飘　零

合四一　尺　尺　工　六凡工尺工　尺
客　身　引　入　贤　门

工尺　工　工六　五　六凡　工六
这　其　间　趁　西　风

五　工尺六凡工尺工　六凡工尺　四　四一四合　尺
人　远　天　涯　近　众

一　四　尺工　尺四一　四一四　合一
公　卿　步　步　殷　勤

四　一　四　四一　尺六　尺
摆　列　着　七　层　围

四　一　尺尺一　四一　四合　尺一四
只　是　迎　韩　信　这的是

一四　合四　工尺工六　五工五　六

天　子　重　贤　臣

而鼓子曲中的《石榴花》曲谱系：

四　上乙　四　尺合　四合

曹……孟……德　忙把　忙把

尺尺尺尺　乙四合合　四四合一　四

校………　…………　…………　尉

六　尺　〇尺工　六　工工尺工　尺

连　声　连声　数…………　摧

五仩仩仩　六仩仩仩　五　六　五五五六

转过来　校尉…………　军…………

工　尺　〇工尺　六　工工尺工　尺

抓住　抓住　董…………　妃

五五上上　乙四合合　四四合乙　四四合乙　四

真………　可………　叹　………　………

四　上　四上　乙四合合　四四合乙　四

披发　满…………　面…………

× × × × ×
六 尺 〇尺工 六 工工尺工 尺
玉腕 玉腕 后………… 背

× × × × ×
五 仩 仩仩 六仩仩仩 五 六 五五五六
甩只 在 尘………… 埃…………

× × × × ×
工 尺 〇工尺 六 工尺尺工 尺
不能 不能 自………… 随

（《逼宫》）

前后对照，牌名虽同，曲谱可以说两无相关。又如《上小楼》，《纳书楹曲谱续集》卷二所载曲谱系：

〇 、 〇
四 一 四 工 尺 工尺
恁 骂 俺 胯 下 之

、 、 〇 、
上一四 尺 四 尺 尺工 上一四
人 曾 乞 食 穷 困

〇 〇
五 乙 五 伬 乙 五
俺 受 了 萧 相 施

六 伬 五乙 五 六 工
恩 圣 王 推 轮 令

尺　　尺工　　六凡工　尺乙　　六　　尺工
俺　　掌握　　乾　　坤　　要　　扫

六　　六　　五　　工　　六　　四
烟　　尘　　破　　楚　　军　　立

一四一　尺　　工尺　　上一四　伬　　乙
汉　　家　　新　　运　　那　　时

五　　伬　　仕乙　　五　　尺　　尺
节　　方　　显　　俺　　英　　雄

上工尺　上一四
韩　　信

（《千金记·点将》）

而鼓子曲中的《上小楼》曲谱则系：

工　　尺工　　仕仕　　尺五　　〇五
无　　情绳　　项上　　紧捆　　无

尺工　　六　　上　　〇五　　〇六六　尺工六
情绳　　项　　上　　紧　　捆…………

×　　×　　×　　×　　×　　×
〇五　〇六　工　尺　尺 五　〇工
霎　时　之　间　面色　如……

×　　×　　×　　×　　×
上　尺上　五上尺　〇工　尺 工
………　灰…………　魂　灵儿

×　　×　　×　　×　　× ×
仕 仕　尺 五　〇工　尺 工　六 仕
荡荡　飘飞　魂　灵儿　荡荡

×　　　×　×　×　×
〇五　〇　六六　尺工六　〇五　〇六
飘…………　飞…………　二　目

×　×　×　×　×　×　×
工　尺　尺 四　〇工　上　尺上　五上尺
暴　露　血泪　双………　垂………

×　×　×　×　×
〇工　尺 工　乙 四　乙 四　尺 仕
一　霎时　口吐　舌尖　绝气

×　×
五　六
而　归

（《逼宫》）

二者前后对照，曲谱毫不相干。工尺谱固然不同，曲中所有的行腔，鼓子曲亦不同于旧日的曲谱。不惟现代与前代不同，即前代各书所载，亦自有别。在《新定九宫大成北词宫谱》卷十三中，

《石榴花》有《心猿意马》、《元人百种》、《雍熙乐府》（二种）、《天宝遗事》等五种不同的曲谱；《上小楼》有《雍熙乐府》（七种）、《天宝遗事》（二种）等九种不同的曲谱。前代曲谱既不能统一，数百年后的鼓子曲，其曲谱与前代名同实异，自然无足怪了。

其他牌子杂调，多系如此。比较起来，句之长短多少，格调迥殊。以《打枣杆》说，时贤《曲谐》一书，证明明代《挂枝儿》、《打枣杆》、《打枣儿》实为一调异名，全是六句五韵，句法为八、八（皆上三下五），七（上四下三），五、五（皆上二下三），九（上四下五）。鼓子曲中的《打枣杆》，系四句三韵，句法为六（上三下三），三、三、七（上四下三）。可知《打枣杆》今昔亦有不同。余不备举。

十　鼓子曲与八角鼓牌子杂调比较观

北京八角鼓所用的牌子或杂调名目，据《杂牌子曲》① 一文的统计，社会通行的有四十几种。其名目是：

《连珠调》　《南园调》　《河南调》
《南城调》　《湖广调》　《云苏调》
《靠山调》　《乐亭调》　《梅花调》
《边关调》　《十把调》　《小郎调》
《四平调》　《二黄调》　《平调》

① 《辅仁文苑》第七辑。

《叹十声调》　《山东怯怯书》　《子弟书》

《金钱莲花落》　《山东莲花落》　《四板腔》

《数落》　《小磨房》　《太平年》

《数唱》　《叹五更》　《反二黄》

《古人词》　《打花鼓》　《南锣北鼓》

《石玉昆书赞》　《九转货郎儿》

以上三十二种，明白列为通行之调；其余十多种，则不知所指。以三十二种来说，与鼓子曲中所用并见的有：

《梅花调》（疑即《梅花落》）《边关调》　《太平年》

《数落》　《反二黄》

仅仅五种相同。作者另举二十三种，不知是否应用于今日的八角鼓。其中《石榴花》、《柳青娘》、《波儿下》、《哭皇天》等四种，亦见用于鼓子曲。据此可知，北京八角鼓与鼓子曲虽组织结构近同，其所用的牌子杂调实多不同。由此可见它们的亲派关系已远。

在十八、十九世纪之交，北京八角鼓已经流行在社会上。王楷堂刊入《霓裳续谱》内。当日虽不必叫八角鼓，而俗曲的组织与所用的牌子或杂调，和八角鼓近似，认做八角鼓的源流，是不错的。当日八角鼓，据《霓裳续谱》，所载的牌子或杂调如下：

《河南调》　《河北调》　《弹黄调》

《马头调》　《杨柳调》　《盘香调》

《玉沟调》　《摊黄调》　《番调》

《西调》　《京调》　《慢西调》

《利津调》　《独柳调》　《黄鹂调》

《螺丝调》　《南词弹黄调》

《单黄鹂调》 《弦子腔》 《吹腔》
《西　腔》 《孝顺歌》 《扬州歌》
《秋　歌》 《秧　歌》 《秦吹腔花柳歌》
《寄生草》 《北寄生草》 《南寄生草》
《怯寄生草》 《番调寄生草》
《矮调寄生草》 《便音寄生草》
《垛字寄生草》 《起字岔》 《坎字岔》
《数岔》 《慢岔》 《平　岔》
《西岔》 《岔曲》 《半　岔》
《垛字单岔》 《起字平岔》 《岔　尾》
《南跌落金钱》 《北跌落金钱》
《剪靛花便音》 《剪靛花》 《满舟剪靛花》
《绣带儿》 《耍孩儿》 《南锣儿》 《莲花落》
《雁儿落》 《刮地风》
《一江风》 《玉姑娘》 《会亲娘》
《王大娘》 《垛字紧》 《平岔带马头调》
《平岔带戏》 《寄生草带尾》 《老八板》
《剪靛花带戏》 《寄生草带白》 《倒反讲》
《红粉莲》 《诗篇》 《倒推船》
《玉娥郎》 《倒搬浆》 《南词》
《两句半》 《园林好》 《打枣杆》
《迭断桥》 《银纽丝》 《清江引》
《罗江怨》 《起字睄》 《油葫芦》
《采红莲》 《江儿水》 《娇声》
《靛花开》 《重迭序》 《重重续》
《沽美酒》 《呀呀哟》 《山坡羊》

《驻云飞》　《桂枝香》　《满江红》

《劈破玉》　《戏韵》　《节节高》

《双劈破玉》　《玉沟调垛字》

以上共一〇二种。这些曲调大多数已不为今日的八角鼓所演唱。仍见唱于鼓子曲中的有：

《马头调》　《黄鹂调》　《吹腔》

《孝顺歌》　《寄生草》　《南锣儿》

《莲花落》　《刮地风》　《老八板》

《诗篇》　《倒推船》　《玉娥郎》

《倒搬桨》　《打枣杆》　《跌落金钱》

《迭断桥》　《银纽丝》　《清江引》

《罗江怨》　《呀呀哟》　《节节高》

《劈破玉》　《满江红》　《起字》

《要孩儿》　《油葫芦》

计二十六种。换言之，即一百五十年前的北京八角鼓，其牌子杂调仍有四分之一见存于鼓子曲中。据此可知，鼓子曲与今日的八角鼓宗派为远，与当年的八角鼓血统为近。但双方所用牌子或杂调不同者，已达四分之三之多。

我认为俗曲兴起以后，同源异流，传遍南北。清代乾隆以后，地方戏纷纷进京，八角鼓型的曲子戏，亦乘时而入，渐生渐长。牌子杂调随时增加；原有的亦渐渐失传。到现在的八角鼓，其牌子杂调已同当年多异，其原因即在于此。鼓子曲在当年或由江淮流域输入一部分，渐渐发展，并吸收四方兴起的俗曲俚调，由无名艺术家不断地研究改良，在曲坛独树一帜，于是风行河南各县，其与今日的八角鼓宗派很远，原因即在于此。

清代嘉庆九年（公元1804年），华广生在山东刻印《白雪遗

音》，原书未见，就郑振铎辑《白雪遗音选》上所见的牌子或杂调有：

《马头调》 《岭儿调》 《满江红》
《劈破玉》 《沟调》 《剪剪花》
《正调》 《银纽丝》 《起字调》
《乱弹》 《南词》 《当调》
《寄生草》 《诗篇》 《起字呀呀哟》
《八角鼓》 《四大景》

计十七种。这十七种不见用于今日的八角鼓中、亦不见于《霓裳续谱》中的，有《岭儿调》、《正调》、《乱弹》、《南词》、《当调》、《八角鼓》、《四大景》等七种，相同的十种。见用于鼓子曲中的有《马头调》、《满江红》、《劈破玉》、《剪剪花》、《银纽丝》、《起字调》、《寄生草》、《诗篇》、《四大景》等九种。据此可知，今日的八角鼓与《白雪遗音》上的曲子，组织结构虽系近似，所用的牌子杂调却几不相涉，宗派之远于此可见。将《白雪遗音》与《霓裳续谱》、鼓子曲相比较，其牌子杂调所共用的略同，一定是近宗的。《白雪遗音》刻印于山东，疑系选集山东暨江淮流域的俗曲。《霓裳续谱》、鼓子曲与《白雪遗音》，在一百四十年前为同一源流，又可断言。今日的八角鼓与鼓子曲无直接血统，由此又得到一种说明。

十一 《霓裳续谱》《白雪遗音》与鼓子曲

（一）《霓裳续谱》与《白雪遗音》

乾隆十六年（公元1795年），王楷堂编刊《霓裳续谱》，嘉庆九年华广生编刊《白雪遗音》。这两部书保存当日俗曲民歌很多，因为是清商曲辞一类的性质，不为士大夫所重，所以百余年后的今日，传本极其稀少。近年来始有翻印本、选集本出版。《霓裳续谱》的内容，据编者自叙说："其曲辞或从诸传奇析出，或撰自名公巨卿，逮诸骚客，下至衢巷之语，市井之谈，靡不毕具。"由此可知曲辞来源有二：一是文人制作，一是民间俗曲。本书所注目的便是俗曲部分。《白雪遗音》编者自叙说："《康衢》之祝，《击壤》之谣，春女思春之词，秋士悲秋之咏，虽未能关乎国是，亦足以畅夫人心。"由此可知曲辞尽是民间产生的。编者并叙搜集的甘苦说："旦暮握管，一年有余，始成大略。"半是亲身采录，半是友朋凑集。包含着恋爱曲、小剧本、叙事诗、滑稽歌、游戏词（外有《玉蜻蜓》全部，亦被录入）。表扬民间俗曲俗调，二者是彼此相同的。《霓裳续谱》中，多为北京的歌童妓女所唱，所以有不少出于文人手笔。《白雪遗音》据朋辈相告，谓是书印于山东，当是黄河与淮河流域的俗曲。这是二者性质稍有不同之处。

现在就手头有的本子，把二者相同的曲子，作一比较于

下：

(1)《寄生操》：人儿人儿今何在？花儿花儿为谁开？雁儿雁儿为何不把书来带？心儿心儿如今又把想思害，泪儿泪儿滚将下来。天吓，天吓，无限的凄凉，教奴怎么耐！（《霓裳续谱》〈下称《续谱》〉卷四《杂曲》页一二三）

《马头调》：人儿人儿今何在？花儿花儿为的是谁开？雁儿雁儿因何不把书来带？心儿心儿从今又把想思害，泪儿泪儿掉将下来。天儿天儿无限的凄凉，怎生奈？被儿被儿，奴家独自将你盖。（《白雪遗音选》〈下称《遗音》〉页五〇）

(2)《寄生操》：套上车儿我可懒得去，扭转回头叫了声相知。叫相知，知心的话儿你可说几句。我劝你千万别上他家里去。娇滴滴的身子，由不得的自己。实对你说罢，身子去了，我的心不去。（重）（《续谱》卷四《杂曲》页一三三）

《马头调》：套上车儿懒得去，扭转回头叫声相知。叫相知，知心话儿说几句，我劝你千万莫上远处去。《剪花》：姐在房中闷沉沉，忽听情人要起身，慌了奴的神！哎哟！慌了奴的神。堂前摆下一桌子酒，我与情人饯饯行，表表离情。哎哟！表表离情。你今此去要留神，行船过渡要小心。你是个孤身人。哎哟！你是个孤身人。你今去了，奴也歇了心。从今以后，谨守闺门，单等有情人。哎哟！单等有情人。《正调》：娇滴滴的身子，由不得自己。实对你说了罢，身子去了，心不去。（重）（《遗音》页五九）

(3)《寄生草》：事不关心，关心则乱。事到其间，进退两难。想当初，见面不如不见面。到如今，欲待要割割不断。相隔咫尺，如隔万山。恨老天，不给人儿行方便。这是你自

误了佳期，却把谁来怨。（《续谱》卷四《杂言》页一三八）

《马头调》：事不关心，关心者乱。事到其间，后悔也是枉然。想当初，见面不如不见面。到而今，欲待割断割不断。阻隔咫尺，如隔万山。愿老天，因何不与人行方便？只落得伤心泪珠在腮边献。（《遗音》页四四）

(4)《寄生操》：玉美人儿梳妆罢，鬓边斜戴石榴花。移金莲，咯蹬蹬把楼梯下。下楼来，轻轻来到荼蘼架。叫了声秋菊，唤了声春花。你看那荷花池内鸳鸯，他翻上下。（重）（《续谱》卷四《杂言》页一四〇）

《马头调》：玉美人儿娇模样，美貌无双。玉针棒儿斜插在鬓旁，阵阵清香。小金莲咯蹬咯蹬，咯蹬咯蹬地把楼梯上，不慌不忙。上楼来玉腕推窗往外望，用手开纱窗。叫了声秋菊，唤了声海棠，转过小春香。你顺着我的手儿瞧，满园花儿都开放，牡丹茂堂堂。观不尽碧桃芍药成锦帐，紫燕来双双。（《遗音》页一二）

(5)《剪靛花》：二月春光实可夸，满院里开放碧桃花。鸟儿叫喳喳。（重）惊动了房中思春女，偌大的年纪不许人，背地里怨爹妈。东家的女，西家的娃，他们的年纪比我小，尽都配人家；去年成了家，急煞煞。我看她家，怀中抱着一娃娃。又会吃咂咂，又会叫大大。伤心煞了我泪如麻。不知道是孩子的大大、奴家的他，将来是谁家？落在哪一家？（《续谱》卷四《杂曲》页一七七）

《剪靛花》：二月春光实可夸，满院里开放碧桃花。鸟儿叫喳喳。《南词》：姑娘房内正吃茶，忽听门外吹喇叭。轻移莲步把绣房出，溜到门前看看他。又只见灯笼火把花花

轿，原来是邻舍的妹妹嫁人家。姑娘此刻把春心动，十指尖尖好难抓。自思量，怨爹妈，奴偌大年纪，少一个他。又记的东家女，西家娃，他们年纪比奴小，去年已经嫁人家。《正调》：今年见她回家转，怀中抱着一个小娃娃，又会吃哑哑，哎哟！又会叫哒哒。伤心煞了我是混如麻。不知孩子的哒哒、奴的他，将来是谁家？哎哟！落在哪一家？（《遗音》页六四）

此外，《续谱·杂曲》中的《青山在》、《正盼佳期》、《小小金刀儿》等曲，在《遗音》中均见著录。据上列五例看，两书重出各词，或字句稍有不同，或词中多出几句，省略两行。因为同是出于民间，口耳相传，转抄不一，即使流行于同一地域的曲词，往往亦小有出入，所用曲调亦不一致。这都是民间文学的本色。两书既有很多重出曲子，曲中又有出入，这种情况正足以说明同是当代民间流行的俗曲，《白雪遗音》显然不是照抄《霓裳续谱》的。

由曲调来看，《续谱》中所用共一一五种。因为有的录自传奇，又有文人填作，所以一一五种曲调内，有一部分载诸《宫调谱》，后人不常用的。如《北寄生草》、《南寄生草》、《怯寄生草》、《番调寄生草》、《绣带儿》、《一江风》、《采莲红》、《沽美酒》之类。又有随地方戏兴起的腔调，如《河南调》、《河北调》、《玉沟调》、《番调》、《利津调》、《弦子腔》、《西腔》、《秦腔》、《花柳歌》之类。其中一部分，如各种性质的《岔曲》，以及《满江红》、《寄生草》、《剪靛花》、《银纽丝》、《马头调》、《劈破玉》、《呀呀哟》、《打枣杆》、《罗江怨》、《诗篇》、《南诗》之类，并见于《白雪遗音》中。《白雪遗音选》中只有《八角鼓》、《岭儿调词》、

《四大景》、《乱弹》等几个牌子调子不见于《霓裳续谱》。《乱弹腔》见于《缀白裘》第十一集卷三《挡马》一出，想亦含有地方性。现在的北京岔曲与鼓子曲中，仍采用这些曲调。《八角鼓》即鼓子曲中的《干鼓子》。

由上可见，从曲调来说，《白雪遗音》不如《霓裳续谱》那样复杂；见于《白雪遗音》的曲调，现在仍可见诸鼓子曲中。这或许说明了《白雪遗音》流行的区域与河南相去不远。各种《岔曲》则仍盛行于今日的北京而鼓子曲中不见。

（二）《白雪遗音》与鼓子曲

将《白雪遗音选》与本书搜集的鼓子曲作一对照，会更有意义。如：

(1)《八角鼓》：夏景儿天，开放了红莲，池塘里秀水哃唧唧地翻，佳人害热进花园。《四大景》：手拿一把垂金扇，前行来在河岸边。两河岸绿柳千条垂金线，清水儿照定奴的芙蓉面。出了水的荷花，颜色更鲜。蝴蝶儿恋花心，飞来飞去飞的慢，飞来飞去飞的慢。《尾》：采花心，悠悠荡荡团花转，一阵阵兰麝喷香扑着芙蓉面。奴这里慢闪罗裙，款金莲，才待要扑蝴蝶，身背后转过一个小丫环，拍手打掌便开言。她说道：“姑娘呀，回去吧，姑爷还。”（《遗音》页七一）

《鼓子头》：夏景儿天，开放红莲。池塘以内波浪翻。佳人闲游来在花园。《阴阳句》：进里花园，四下观看。一壁厢芍药，一壁厢牡丹，石榴荷花开放满园。《坡儿下》：佳人手拿一把紫金扇，前行来在鱼池前边。清水儿照定奴的

芙蓉面，池内边俱是绿柳垂金线，出水荷花开得甚鲜。蝴蝶儿来往飞舞花心恋，恋花心飘飘荡荡飞满园。《打枣杆》：蝴蝶儿两边搧，如银线，上下翻，来往飞舞花心恋。《罗江怨》：采花戏蕊，打动奴心尖。引里心烦，独把郎盼。孤孤零零实可叹！天气暑热，你把谁贪？盼望奴夫，何日回还！青纱帐内心痛酸。《太平年》：相思病，渐渐添，不觉改变奴的容颜，奴膝扎跪神面前，保佑奴夫早回还。鸳鸯枕闲半边，青纱帐内独自眠。奴夫何日回家转，成就一对并头莲。《鼓子尾》：顺着池边往前走，观见荷花开得鲜，一阵香风扑满面。身背后转过来个小丫环，年纪不过十二三。头上青丝如墨染，柳叶眉，杏子眼，樱桃小口一点点。这丫环，走近前，指手画脚便开言。她称道："姑娘走了吧，俺姑爹还家请你还。"佳人闻听心欢喜，款金莲，离了花园。（《夏景盼郎》，张麟甫传，收入《情与欲》）

(2)《八角鼓》：春宵一刻，万金难夺，光阴似箭快如梭，梧桐如催两鬓白。倒不如春游芳草地，夏天在水波；秋饮黄花酒，冬煮梅雪过。将将就就随时乐，那怕他起狼烟，动干戈，谁胜谁败，谁强谁弱，谁死谁活？一概闲事全不管，我这里，潇洒傍舟乐熙和。（《白雪遗音选》页七二）

《鼓子头》：光阴似箭，日月如梭。浮生若梦，为欢几何？古人之秉烛夜游，何等快乐。《鼓子尾》：真可叹白驹过隙催人老，玉兔能催两鬓落。富贵贫贱由天定，为人何必苦奔波？有等人一个钱掉地下沾起来四两土。舍不得吃，舍不得喝；到老落一个看财奴，临死两手空攒着。儿女双全终何用，金玉满堂一旦搁。细思想谁的错，世人哪有后悔药。总不如得清闲且清闲，得安乐且安乐。春游芳草地，夏

赏绿池荷；秋饮黄花酒，冬吟白雪歌。能向花中几回醉？十千沽酒莫辞多！今日有酒今日醉，醉后弹唱去舞歌。富贵与我如浮云，哪管它争名把利夺。哪管它腰系玉带，头戴乌纱，身穿紫罗，拜相去入阁。俺这里大布之衣，晚食当肉，安步当车；日之方中高枕卧。也不过吃吃喝喝穿穿戴戴迁迁就就把光阴过。哪管它谁是谁非，谁进谁退，谁胜谁败，谁强与谁弱。俺这里独架一支扁舟浮戏，岩隐山河。衡门之下，可以栖迟，河水洋洋，可以饮乐。学只学巢父许由临泉老，愿只愿长生不老，不老长生，寿比彭祖八百多。逍遥自在活神仙，就是那当朝一品也不胜我。（《寻乐词》，路濯之传，收入《琴棋书画》）

(3)《马头调》：好难熬的春三月，暖和是佳节。喜的是相逢，怕的是离别，中肠如结。离别后，相逢不知何年月，难割难舍。红绫被，半边冷来半边热，叫奴难休歇！鸳鸯枕上，空闲着半截，好比月儿缺。盼情人，一盼一个多半夜，无语暗自嗟。闷恹恹似醉非醉半痴呆，真是心邪！

（《白雪遗音选》页二三）

《鼓子头》：残妆懒卸，独自悲切，盼想奴夫心上热，伤心最怕春三月。《南孝顺》：三月里来是清明，三月里来是清明节。秋千板儿往下折，双双手儿只把红绒扯。狠心冤家把奴抛撇，抛撇奴整整三个月。满怀心腹向着谁去说？无奈何，等只等桃杏花儿谢。《孝廉坡》：桃开杏谢，喜的阳春对时节。猛抬头，粉壁墙上留红叶。上写着离别多离别，小佳人哭的是悲悲切切。她哭道说是好难呀，熬的是春三月。《背工》：喜的是相逢，怕的是离别。离别后相逢不知哪一节。红绫被半边寒来半边热，鸳鸯枕上空闲半截。银灯儿无心吹

来自己灭。盼才郎，哪晚不盼你多半夜！　《鼓子尾》：挑挑银灯方去歇，听听南楼更敲半夜。到几时，到几时回来？奴的小爷！　（《盼郎》，党震藩传，收入《情与欲》）

当我发现《白雪遗音》与鼓子曲相同的时候，有如发现奇迹，欢喜非常。想不到在民间流行的俗曲，一百四十年前已被知音者刻板行世。上举三例，刻板入书的全是短篇，如以为复杂的曲子是短篇的演化，在这里未免失于武断。拿两者比较，流行民间的曲子，或叙事，或写景，笔墨圆满，前后成套。刻板入书的或是掠取中间一段，或者是套用大意，袭取痕迹，宛然在目。《霓裳续谱》与《白雪遗音》曲子稍有不合，如果推断为民间转抄的结果，我以为不然。据《白雪遗音选》看，全是简短的，近于小令、单调、干鼓。或许编者为了体制一致，不得不做了剪裁处理。这种事实说明了一点，便是《白雪遗音》出版的时候，鼓子曲已在社会上流行。

这里又有一例。鼓子曲中的《五更虫》与《白雪遗音·岭儿调》的"日落黄昏"近似。《五更虫》所标牌子为《珍珠倒卷帘》，曲辞层次实为倒卷帘。《白雪遗音》本曲中带白，与此不合。将二者比较，《白雪遗音》：一更系蚊虫叫，二更系寒虫叫，三更系蛤蟆叫，四更系鸽子叫，五更系金鸡叫；《五更虫》：一更系蚊子叫，二更系黑蚂（蛤蟆）叫，三更系寒虫叫，四更系金鸡叫，五更系老鸹（乌鸦）叫。二者不相同，以曲子而言：

一更一点，正好意思眠，忽听的蚊虫叫了一声喧。蚊虫我的哥，蚊虫我的哥，你在外面叫，奴在绣房，叫的奴家伤情，叫的奴家痛情。枕边的相思，越思越伤情。娘问女孩：这是什么叫？一更里的蚊虫，嗡嗡嗡嗡叫到二更。（《白雪

遗音》本辞）

一更一点，正睡朦胧，忽听得蚊虫叫了一声。娘问女：“什么东西叫？”女说“我的娘呀，娘呀，咳！娘呀，娘呀，咳！”原来是蚊虫叫了一声。嗡嗡嗡，嗡嗡嗡，叫到二更。（《鼓子曲》）

二者不合。因为彼此不合处多，我无意说鼓子曲是剪取自《白雪遗音》。大概“模特儿”相同，各地传抄不同。二者产生时间的先后，颇不容易说明。所以就上述诸例看，仍以《白雪遗音》出版的时候鼓子曲已在社会上流行，为比较可靠。明末冯梦龙编民歌集《挂枝儿》，原书未见。据郑振铎氏介绍《白雪遗音》所收歌曲，近同《挂枝儿》的很有几首。这样看来，在鼓子曲中，最早的还有明代民间流行的歌曲。

十二　读音、倒装、省略和重迭

上文在南派北派韵法不同一节内，已经讲到曲中用韵。本节再就曲子的读音、倒装、省略和重迭，加以申说。

（一）　读音

在民间文学中，俚语土音是不能免的，尤其是在南曲杂剧作品中。现在就《永乐大典》本的《张协状元》、《小孙屠》、《宦门子弟错立身》来看，其读音相当杂乱。支时、机微、居鱼、姑模不分；干寒、欢桓、天田、纤廉不分；真文、庚亭、侵寻不

分；家麻、车蛇不分。另如《幽闺记》、《琵琶记》、《荆钗记》、《白兔记》等，莫不含有土音。检《太和正音谱》，曲谱标注的上平去符号，往往本来是入声，标“作去声”，或“作上声”，或“作平声”。又有本来是平声，标“作上声”或“作去声”。随曲而异，漫无标准。所以《中原音韵》以为，元代杂剧只取平、上、去三声，把入声化归三声之内。明以后度曲，将这种韵法奉为圭臬。实际上，这种情形完全是由于北人读音所致。现在我们黄河流域的人，仍然读不出入声来。《正音谱》所以把“白”字、“绝”字标“作去声”，就是这个道理。至于其他上声字“作平声”，平声字“作去声”，自然有音乐的关系。鼓子曲中的读音，固然与前代曲谱曲律无甚关系，但用黄河流域的读音，与《太和正音谱》自然是相近的。不仅是北方读音，而且是河南读音。下面举例予以说明。以《黛玉悲秋》而言，其所取韵字如下：

《鼓子头》——声、成、星。

《阴阳句》——增、松、胧、影、声、行。

《坡儿下》——栊、行、庭、同、空、径、葱。

《满舟月》——声、红、风、桐、情、增、声、同。

《银纽丝》——同、生、空、生、冬、青、官。

《潼　关》——倾、动、情、听、凭、胧。

《汉　江》——病、中、珑、声、栊、冲、声、容、篷、凭、东、红、哼、峰、工、钟。

《诗　篇》——醒、睁、宁、蒙、盅、风、能、中、容、轻、增、用、曾、灵、增、封、宁、声、惊、疼、坑、能、倾、零、层。

《汉　江》——停、用、坑、行、风、兄、中、疼、动、缝、松、红、情。

《鼓子尾》——红、风、疼、疯、星、听、风、红、声、
情、冷、生、应、停、中、懂、清、扔、宁、怔、胸、
明、生、明、红。

这一出本来是取东钟韵字，但影、星、惊、冷诸字是上声；径、动、病、宁诸字是去声。它们在曲中却可以通押。其中六“声”字、四“生”字重；六“红”字、四“中”字、四“风”字、四“情”字，全重。又如《凤仪亭》其所取韵字如下：

《鼓子头》——权、山、先、蝉。

《阴阳句》——环、先、班、言、蝉。

《坡儿下》——然、前、面、元、鬟、欢、冠。

《打枣杆》——鞭、鞍、拴。

《满舟月》——园、闲、杆、叹、尖、先、占。

《诗　篇》——言、鞍、餐、冤、缘、转。

《扬　调》——然、言、奸、端、颠、泉、担、泉、面、
缘。

《满舟月》——面、边、拦、间、拈、颜、看、拴、园、
衫、欢、园。

《茨儿山》——冠、翻、杆、咽。

《莲花落》——翻、天。

《阴阳句》——赶、拦、缘、言、难、安、仙、山。

《银纽丝》——脸、然、蝉、慢、蝉、连、年、鸾、寒。

《剪剪花》——男、传、泉、先、转、先、言。

《鼓子尾》——怨、遍、官、天、然。

本曲取的是寒山韵字。其中的言、前、转、赶诸字是上声字；面、冠、占、看、怨诸字是去声字。它们在曲中可以通押。其中五“先”字，四“言”字，四“蝉”字，四“然”字重韵。另如

《醒世词》取真文韵字：

《鼓子头》——尘、云、深、心、信、金、闻、仁、文、仁、淫。

《阴阳句》——淫、人、邻、神、淫、贫、门、贫。

《坡儿下》——云、贫、勤、逊、阵、膑。

《罗江怨》——琴、臻、门、分、云、门。

《诗　篇》——问、亲、心、人、门、亲、人、尊、君、林、军、臣、人、根、人。

《鼓子尾》——心、心、人、人、身、人。

本曲也不免上声字"臻"，去声字"信"、"阵"、"膑"。而且"人"字用了七韵，"门"字、"心"字各用四韵，"淫"字、"贫"字各用三韵。似此平、去声杂用为韵，是常见的事。至如韵字重见，亦极普通。譬如《古城聚义》一出中，"关"字用十韵，"边"字用九韵，"前"字用七韵，"言"字用六韵；《取长沙》一出中，"下"字用九韵，"杀"字用七韵；《盗书》中，"生"字用八韵；《论英雄》中，"雄"字用七韵。这里说明了一点：平、上、去不分，是民间作家缺少韵学观念所致。只知用河南音，信口喝下去。一字多韵，是由于群众创作的时候，词汇不够用，并且也不忌讳重复。这正是民间文学具有的特征。就南北曲的曲律而言，一首小令中，同字韵不能重押。间或亦有例外。如元高克礼《黄蔷薇》带《庆元贞》咏天宝遗事，即三押"阳"字。可知一调之中用同字韵，亦有前例。

上列韵例，仅可以见到河南普通读音；下列韵字是取南阳地区土音，大半亦是河南读音。从中更可以见到地方的情调。

犟——"金枝生来性情降（犟）"。犟，不和顺也，为"强梁"二字的急口呼。与"窟窿"为"孔"，"蒺藜"为"刺"

同。与当、样字协。（《打金枝·诗篇》）

㓷——“见一位夫人把菜㓷”。㓷，用刀劃菜。《说文》训“㓷”为“削”。与川、原字协。（《薛平贵回窖·阴阳句》）

欢——“王二姐手提菜篮跑得欢”。欢，快也。由“人有精神马撒欢”转来。与男、拴字协。（同上《茨儿山》）

掂——“一根大棍手中掂”。掂，拿也。俗字，字书不见。与川、安字协。（同上《诗篇》）

头——“有许多英雄好汉埋在绿林里头”。头，语助词。如斧头、砖头之类，与西方名物字多带d音同。与首、斗字协。（《三收何元庆·阴阳句》）

堪——“他说我穷的太不堪”。堪，可也，任也。见《说文》。《孔子家语》：“子贡曰：吴王为人猛暴，群臣不堪。”“不堪”，古语也。与鲜、罕字协。（《吕蒙正祭灶·太平年》）

愣——“亲朋见了白眼愣”。愣，瞪也。俗读。与厅、等字协。（《民众须知·京垛》）

憨——“在这里装的什么憨”。憨，愚痴也。后起字，不见《说文》。与言、钱字协。（《刘伶酒醉成仙·诗篇》）

个——“盘内放定新鲜鱼一个”。数物以“个”，唐人已然。“两个黄鹂鸣翠柳”即是。与坐、蓑字协。（《贾似道游湖·任意走》）

学——“列位雅静细听我学”。学，叙说也。学他人之言而叙说之。与落、博字协。（《戒赌·鼓子头》）

塌——“咱二人唱个光塌塌”。“光塌塌”，完也，尽也。“光塌塌”系“光秃秃”转。与家、八字协。（《戒赌·

鼓子尾》）

刨——“足踏春畦把春菜刨”。刨，削取也。后起字，不见《说文》。与摇、浇字协。（《庆春词·太湖》）

套——“醒来三弦玩一套”，套，一出曲，杂剧有联套。与高、奥字协。（《酒色财气·鼓子尾》）

操——“读书人独坐寒窗苦，把心操”。操心，持心，亦用心也。与苗、高字协。（《渔樵耕读·鼓子头》）

搬——“婆儿后边把舵搬”。搬舵，转舵也。迁居亦曰搬家。俗字，不见字书。与钱、边字协。（《渔翁乐》）

畜——“他是牛马畜”。畜，畜生也。读出。古代六畜之“畜”，许六反。后代俗读昌六反。与妇、奴字协。（《渔翁做梦·满舟月》）

丧——“少赔他一个把脸黑丧”。黑丧，脸色愁怨的表情。如丧者颜色悒郁，无喜悦意。与光、强字协。（《武松炸会·鼓子尾》）

慌——“手执绣球跑里慌”。慌，急跑，言急跑而心慌也。与光、强字协。（《武松炸会·鼓子尾》）

夯——“拿架梁往外夯”。夯，黑秧切，用力击之也。墙基以木桩夯之，曰“夯地”。与忙、梁字协。（《武松炸会·鼓子尾》）

怪——“大师兄知道将咱怪”。怪，小怨怒也。“怪”，异也，疑也，见《风俗通》。因疑而怨怒。与色、拜字协。（《猴叹路·罗江怨》）

竞——“先生放心把身停，不争竞”。不争竞，不争长竞短较量也。与情、迎字协。（《赵国栋偷情·太平年》）

啥——“忘不下，为着啥”。啥，读甚吗切。甚吗急口呼，

与强梁急口呼“犟”同。甚吗即什么，与她、花字协。（《害相思》）

崩——“羞答答低头只把指甲崩”。崩，弹指甲以去其土也。与红、承字协。（《书生调情·小桃红》）

依——“你笑笑奴才依”。依，有答应意。与哩、你字协。（《小反情》三）

咱——“你不必称强胁制咱”。咱，读在拉切，自己也。见《中原音韵》。与花、家字协。（《闹五更·后满江红》）

坡——“金莲只一撇，露出那个坡”。坡，高处也。宛南称小靠椅叫“坡”，或由高处意义转来。与搓、窝字协。（《扒灰·银纽丝》）

蹭——“这佳人低头不语往前蹭”。前蹭，慢慢前行，由蹭蹬意转，与行、缝字协。（《补补钉·坡儿下》）

腔——“明知有屈，不敢吭腔，吭腔为哼腔转，出声也。与当、香字协。（《毒夫·诗篇》）

妈——“因此解怀露着妈”。妈，妇人乳房也。母俗呼妈。乳汁，独妈有，故小儿吃乳叫吃妈。楚人呼母叫“孊”(mī)，见《博雅》。故开封附近吃乳叫吃孊。

钢——“你这个秀才太不粘(zhān)钢”。不粘钢，无道理也。不粘钢意为不用钢，言铁工打刀不用钢，不能成器，实无此理。

松——“来时有兴，回去里松”。松，泄气扫兴也。与中、风字协。（《酬韵·汉江》）

渣——“从今后再莫学这样下渣”。下渣，人品无成色也。五谷出风时，有下渣皮，无用之物，因以喻人。与搭、花字

协。（《赖简·诗篇》）

腔——“抢白得小生只嫌没腔”。没腔，羞耻也。言唱戏哼曲时，突然失腔或走腔，甚觉脸上无光。与霜、光字协。（《借厢·诗篇》）

以上略举俚语土音入于曲韵之例。曲中押韵，最不讲究，只要唱下去就可以。所以《牧羊记·青哥儿》用圈套协韵，《荆钗记·青哥儿》用穷鬼协韵，《卧冰记·迭字锦》用么嗏协韵，《醉菩提·迭字锦》用么天那协韵，《琵琶记·桂枝香》用胡缠协韵，《太平图·双蝴蝶》用僝僽协韵（以上据《九宫大成南北调宫谱》本）可知俚语土音入于曲中通押，由来已久。南阳一带活言语之入曲，自亦不足为怪。

曲子读音，又有一点值得注意，为了通押协韵，往往迁就上下，不唱本音。譬如《黛玉探宝玉·剪剪花》用“足”与异岖音协，足字唱时读姐迂切；《诗篇》用“辞”与迷疾音协，辞字唱时读古音此乙切。《黛玉焚诗·银纽丝》用“声”、“病”与存人韵协，声字唱时读尸恩切，病字唱时读必恩切。《老剪剪花》用“宁”，《诗篇》用“明”，唱时分别读乃恩切、木恩切。《宝玉哭黛·满舟月》用“咱”，《诗篇》用“些”，《上流》用“俩”，与花家韵协，唱时咱读在拉切，俩读来拉切，些读思拉切。《芸楼分琴·满江红》用“庭”与音协，唱时读特恩切。《昭君出塞·诗篇》用“青”与春协，唱时读此恩切。《佳人思情·诗篇》用“薄”与巴协，唱时读波拉切；《鼓子尾》用“乐”与巴协，唱时读“拉”，略于北京读“欢乐”的“乐”音近。《思钗·鼓子尾》用“申”与中协，唱时略读如“生”。《天开榜·诗篇》用“升”与今协，唱时读尸恩切。诸如此类，全系唱时酌量运用，官音、古音或土音，毫无拘束，惟在唱时调协而

已。皮黄戏中《汤怀自刎》唱“迎二圣转回京城”，迎、圣、京分别读作银、肾、今。《托兆碰碑》唱“命七郎回大营”，营读银，《武家坡》唱“我把大嫂的书信失”，失读尺黑切，诸如此类，都是适应唱时的自然调协，与戏文曲子的读音情形略同。

（二） 倒装

民间文学的倒装语，并非修辞关系，乃是为了韵脚谐合。不论什么曲子唱本，因为要适合口头来唱，自然需要上下协韵，于是便随时产生倒装语。元剧《汉宫秋》第二折，为取协韵尤侯“恁的般长门前抱怨的旧宫娥”便改作“宫娥旧”（《隔尾》）。《金钱记》第二折，为了取韵欢桓，“这里到太学中远近”，便改作“近远”（《倘秀才》），《陈州粜米》第三折，为了取韵钟东，把“教我呵怎生挣扎”改作“扎挣”。由此可见曲中为了协韵而把曲词倒装，是由来已久的事。从鼓子曲中，可列出以下诸例：

“她的外祖母爱如掌上明珠悬”（《凤姐巧谋·坡儿下》）

“怕的是惹得俗人启笑唇”（《黛玉焚诗·诗篇》）

“身背后站立二位将魁元”（《凤仪亭·阴阳句》）

“照着吕布刺喉咽”（《凤仪亭·茨儿山》）

“岂怕那贼狗佞奸”（《凤仪亭·扬调》）

“斜插雕翎箭狼牙”（《取长沙·坡儿下》）

“路途上公买公卖，必须要无犯秋毫”（《解甲封王·上下句》）

“他若还也把那良心失丧”（《庙会·汉江》）

“你今随我到洪洞去，到在我家享华荣” （《出院·鼓子尾》）

“时不利兮运不通，拔剑悲歌恨苍穹” （《霸王别姬·太湖》）

“剜刮孕妇，验看假真” （《范蠡游湖·罗江怨》）

“再休夸以椒涂壁，屋内香生” （《绿珠坠楼·诗篇》）

“有庄周躺至在棺材以内，腹内辗转巧计生” （《蝴蝶梦·汉江》）

“也不肯学那翼德张” （《洞房乐·诗篇》）

“你老脸只落裤裆装” （《奸媳·满舟月》）

这种倒装语，亦见于唱本宝传。检《奇闻记》、《双头马》、《金杯记》、《猛一富》、《鸳鸯离》诸小册子，盘问曰问盘，谦恭曰恭谦，奸佞曰佞奸，宽容曰容宽，猜疑曰疑猜，不胜枚举。另如《海哥卷》、《乾坤传》、《阴魂传》、《西天求佛》、《忠孝节烈传》等宝传，倒装语亦所在多有。总之，凡是说唱的民间文学，为了押韵起见，必不免倒装语。这一点，鼓子曲与其他说唱文学完全相同。

（三） 省略

在鼓子曲的唱词中，为了上下协韵，还使用省略语形式。省略语与倒装语的产生原因相同，作用也相同，都是民间文学特有的句法。列举数例于下：

“说什么西施貂蝉女，月里嫦娥下广寒。”（《挑帘·太平年》）

“天气晚了安歇吧，二人双双入红绫。”（《月下来迟·鼓子尾》）

“倘若是媳妇有了好或歹，有为娘随她同上望乡。”（《秋胡戏妻·汉江》）

“他不该霸占奴家作昭阳。”（《吴祥女分琴·满舟月》）

“霸王闻听胆战惊，夜请虞姬饮黄封。”（《霸王别姬·太湖》）

倒装语是为了上下协韵而把字句倒置；省略语是为了上下协韵而把字句省略。本意是广寒宫，省作广寒；本意是红绫被，省作红绫。在文法修辞上不通，俗文学中却有这种情调。

（四） 重迭调

重迭调是韵文中特有的现象。说唱文学尤易出现此调。因为重迭调与谐声字、重迭字，都是听觉文学必备的条件。如在曲中举例，元人《鸳鸯被》第二折有“元来是玎珰珰画檐前敲铁马，元来是赤力力草堂中风吹画。”（《笑和尚》）以下三用“元来是”。全曲以“元来是”始，“元来是”终。《勘头巾》第二折《牧羊关》全曲用“这的是”句调，共九句。《东老堂》第一折《哪吒令》全曲首用三句：“你见一个——”，继以你如何、你如何终。鼓子曲同于此情调者甚多。如：

“见几个修福之人家中坐，见几个推车担担常在外边。”（《万物皆全·诗篇》）

以下连续缀十四次“见几个——”句。

“一不该西湖玩景，二不该收服与俺。”（《探塔·阴

阳句》）以下连缀至“十不该”止。

“秦小姐只哭得如酒醉，哭死在灵前又还阳。”（《秦雪梅吊孝·诗篇》）以下连缀至第七“只哭得”而止。

“只杀得红日无光天地暗，绣女房中点上灯。”（《临潼山·诗篇》）共用三“只杀得”句。

“一不该造柴盆，文武们遭难，二不该造鹿台，花费民钱。”（《闻太师显魂·汉江》）连缀用到“十不该”而止。

“王封你太傅合太保，王封你汾阳王直职为当朝。”（《解甲封王·诗篇》）连缀共五个“王封你”句。

“夫妻们再不得同盆去洗脸，再不得红罗帐内去要玩。”（《刘伶酒醉成仙·软诗篇》）前后连缀六个“再不得”句。

“为公子把奴心操坏，为公子懒穿凤头鞋。”（《湘子度林英·扬调》）前后连缀六个“为公子”句。

“奴为你懒用茶和饭，奴为你懒得去梳妆。”（《庙会·诗篇》）前后连缀八个“奴为你”句。

“奴为你懒得把佛拜，奴为你懒得念经卷。”（《赶舟·汉江》）前后连缀六个“奴为你”句。

“再不能享荣华和富贵，再不能金杯玉樽同饮玉罍。”（《下车·诗篇》）上下连缀七个“再不能”句。

“莫非是步摇得宝髻响亮，莫非是裙拖得环珮丁东。”（《琴心·汉江》）上下连缀十个“莫非是”句。

“只见她檀口点樱桃，只见她粉鼻倚琼瑶。”（《闹斋·诗篇》）上下连缀七个“只见她”句。

“绣鞋儿一支遮藏一支露，玉腕儿一支舒放一支凭。”

（《黛玉悲秋·汉江》）上下共九句，连缀十七个“一”字。

“再和你手摸玉镜调香粉，再和你代挽云髻整玉钗。”

（《黛玉仙游·汉江》）上下连缀八个“再和你”句。

“她如今鸳鸯夜入小锦帐，我如今孤雁秋风冷夕阳。”

（《黛玉自叹·鼓子尾》）上下三循环“她如今”“我如今”。

“曾记得柳絮填词夸俊逸，曾记得海棠书社斗清新。”

（《黛玉焚诗·诗篇》）上下连缀八个“曾记得”句。

如上诸例，在鼓子曲词中不能备举。这类重迭调，一排排下来，弹唱时自有一种整齐的节奏，协合的情调。唱本中自不能例外。《扇子计》卷二，“这个说”“那个说”用了十六句，卷七“为你”的句调，连用十九次。《双头马》卷三，“这个说”“那个说”用了八句，卷四“也不管”的句调，连用十句。重迭调是说唱文学中很常见的现象，无须多讲。鼓子曲之重迭调，上与元明剧曲，下与当今唱本，情形相同。这是俗文学应具有的情调。

（五） 重迭字

重迭字与重迭调同，为了适应听觉的快感，增加音乐谐和，采用重迭字。诗词中的重迭字不必提，剧曲中的例子亦随处可见。如《合衫儿》第三折：“则俺这烦烦恼恼，哭哭啼啼，想杀我儿也！怨怨哀哀到如今，可也便欢欢爱爱，潇潇洒洒无妨无碍。”（《上小楼》）又如《货郎担》第三折，因重迭字完成一曲，而且文词美妙，并无堆砌痕迹：“我则见黯黯惨惨天涯云布，万万点点潇湘夜雨。正值着窄窄狭狭沟沟堑堑路崎岖，黑黑暗暗彤云布。赤留赤律，潇潇洒洒、断断续续。出出律律，忽忽鲁鲁，阴

云开处；霍霍闪闪，电光星注。正值着嗖嗖摔摔风，淋淋渌渌雨。高高下下，凹凹答答，水渺模糊，扑扑簌簌，湿湿渌渌，疏林人物。却便似一幅惨惨昏昏，潇湘水墨图。”（《货郎儿六转》）。

又有一种形容词，或者是写声，或者是绘景，也是用重迭字，与上文重迭近似。如《西厢记》第四本第四折：“绿依依墙高柳半遮，静悄悄门掩清秋夜，疏拉拉林梢落叶风，昏惨惨云际穿窗月。”（《雁儿落》）又《玉壶春》第一折：“一个个玉天仙，一双双美蝉娟，一层层锦坞花溪，一里里翠绕珠圈，一步步丹青扇面，一段段流水桃源。”（《鹊踏枝》）剧曲中的重迭文字，不能备举。鼓子曲与元代剧曲完全相同。如：

“从山东来一人，高高大大，大大高高，名登金榜不中。

他面貌丑，羞羞惭惭，惭惭羞羞，下了朝廊。

普天下众举子，咕咕哝哝，哝哝咕咕，千言万语。

到秋后兴人马，轰轰烈烈，烈烈轰轰，要攻大唐。

苍梅寺起反意，杀杀砍砍，砍砍杀杀，先杀和尚。

把唐王只赶在弯弯曲曲，曲曲弯弯，西岐米良。

多亏了程恩敬奔奔波波，波波奔奔，去搬兵将。

那老儿坐沙陀，推推违违，违违推推，不发兵将。

发兵将多亏了扭扭捏捏，捏捏扭扭，二位皇娘。

景阳冈只收来猛猛勇勇，勇勇猛猛，打虎高强。

把黄巢只杀得，羞羞愧愧，愧愧羞羞，拔剑自丧。

才扶起唐王爷安安稳稳，稳稳安安，驾坐米良。”（《游西门·鼓子尾》）

“也不过吃吃喝喝，穿穿戴戴，迁迁就就，把光阴过；

那管它谁是谁非，谁进谁退，谁胜谁败，谁弱与谁强。”（《寻乐词·鼓子尾》）

“五更里老鸹哇哇哇哇，四更里金鸡哽哽哽哽，

三更里寒虫吁吁吁吁，二更里蛤蟆呱呱呱呱。

一更里蚊虫嗡嗡嗡嗡。嗡嗡嗡，呱呱呱，吁吁吁，哽哽哽，哇哇哇，叫到天明。（《五更虫·珍珠倒捲帘》）

“西北角一阵狂风，呼隆隆阴了天，咕咚咚沉雷响，刷拉拉是闪电。”（《拾麦·鼓子头》）

“又谁知亲不成，孤零零、冷清清，惊动那扑闪闪鸟飞腾，颤巍巍花枝动，乱纷纷红满径，明皎皎月当空，来时有兴回去里松。”（《酬韵·鼓子尾》）

“咕咚咚打罢头通鼓，二爷提刀上雕鞍。咕咚咚打罢二通鼓，人有精神马撒欢。咕咚咚打罢三通鼓，二爷催马到阵前。”（《古城聚义·鼓子尾》）

“哗啦啦推开丈二方天戟，只见他威风凛凛冲汉营。”（《霸王别姬·莲花落》）

“只气得陈妙常银牙咬得硌崩崩，金莲跺得硌蹬蹬。”（《月下来迟·汉江》）

“陈妙常开开门儿看，你看她，东瞧瞧，西望望，冷冷清清。”（《月下来迟·汉江》）

鼓子曲既与元明剧曲用字重迭相同，又与唱本文词重迭的作风一致。检阅《书中书》、《损人报》、《扇子计》、《柴玉山投亲》等唱本，便可了解这一点。脸必曰“白生生”，眼必曰“虎灵灵”，眉必曰“弯争争”，发必曰“黑洞洞”。“喜洋洋”、“怒冲冲”，“刷啦啦”、“咕咚咚”，几乎每页可见。利用重迭字便于听觉接受的特点，藉以引起听众的注意。这是俗文学应

具有的情调之一。

总之，倒装、省略、重迭，全是出于适应听觉的考虑。说唱文学的特征即在于此。此外如上节举例，有句句“春”字组成，句句“半”字组成，还有一句一“灯”字组成。尤其是《大观灯》的结束处，本来正叙述着“老头灯，老婆灯”，接着是“小两口子上床对着蹬。你也蹬，我也蹬，一蹬蹬个大窟窿”，用同音字把文意岔到另一枝上了。继而又转到“打着火，点着灯，点着灯，补窟窿”，仍然归在“灯”字上。这样，为了适应听觉，简直连行文的意思也不去计较了。《画凤凰》的绕口令也是适应听觉的文字，上节业已言及，兹不赘。

十三　取材范围与体别

鼓子曲有多少种，从来无人刻板，无人统计，不能知道。近十年来，我悉心搜集，获得四百种以上，约有六十万言，其数目似已可观。然而在各地演唱的曲子中，又有许多往往是闻所未闻。可知流行于民间的曲子，犹如地下宝藏，永无发掘净尽的时候。由于曲子的流行因地而异，随时编制，欲求搜集完备，决非短期所能做到，即就目前所得，亦可以见其取材范围很广，包罗古今。举凡历史传说，小说戏剧，以及社会风土人情，无不纳入曲子之内。兹把所得曲目列下：

《西厢》曲目：

《惊艳》　《借厢》　《酬韵》

《闹斋》　《寺警（一）》　《寺警（二）》

《请宴》　　《昧婚》　　《琴心》

《前候》　　《闹简》　　《赖简》

《后候》　　《酬简》　　《拷艳》

《暗饯》　　《哭宴》　　《惊梦》

《双梦》　　《收红》

附录：

《降香》　　《惊艳》　　《避暑》

《《琴心（一）》　　《琴心（二）》　《琴心（三）》

《秋思》　　《前候（一）》　《前候（二）》

《传简（一）》　　《传简（二）》　《闹简》

《后候》　　《盼莺莺》　《设计会张生》

《三国》曲目：

《凤仪亭》　　《逼宫》　　《煮酒论英雄》

《骂操》　　《辞操》　　《关公挑袍》

《古城聚义》　《白马坡》　《荐诸葛》

《二请诸葛》　《三请诸葛》　《捉放曹》

《长坂坡》　　《战长沙》　《盗书》

《借箭》　　《祭东风》　《火烧赤壁》

《华容道》　　《甘露寺》　《芦花荡》

《柴桑口》　　《哭周》　　《兵败渭水》

《前献图》　　《后献图》　《截江》

《单刀赴会》　《白帝城托孤》

《孙夫人祭江》《火烧连营》

《祭丘》　　《张翼德闯帐》

《东吴复仇》　《前出师表》　《骂王朗》

《空城计》　　《五丈原》　《天水关》

《刘谌哭祖庙》　　《赵颜求寿》

《武侯一世》　　《关公一世》

附录：

《刘关张》　《凤仪亭》　《辞操》

《古城会》　《古城聚义》

《柴桑口吊孝》《刘备哭灵》

《水浒》曲目：

《水浒八卦》　《林冲夜奔》　《杀惜》

《公孙胜辞山》　《活捉张文远》

《武松炸会》　《景阳冈》　《拾麦》

《戏叔》　《别兄》　《挑帘》

《裁衣》　《捉奸》　《毒夫》

《还乡》　《狮子楼》

《红楼》曲目：

《黛玉葬花》　《黛玉悲秋》　《双玉听琴》

《凤姐巧谋》　《傻姐多言》　《黛玉探宝玉》

《黛玉叹月》　《凤姐探宝玉》

《黛玉焚诗》　《宝玉娶钗》　《黛玉自叹》

《黛玉仙游》　《宝玉哭黛》　《宝玉探紫鹃》

《宝玉证缘　《宝钗闺训》　《宝玉出家》

附录：

《警诫宝玉》　《芦雪亭》　《黛玉叹月》

《焚稿》《宝玉探晴雯》

《百花赠剑》曲目：

《天开榜》　《百花赠剑》　《临潼山》

《南阳关》　《罗成还家托梦》

《搬尉迟公》　《赶三关》

《薛平贵回窑》　《秦琼一世》

《敬德一世》　《罗成一世》

《金马门》　《解甲封王》

《打金枝》　《满床笏》

《闻太师显魂》　《文王访贤》

《伯夷考归天》

《送京娘》曲目：

《送京娘》　《倒送》　《游四门》

《斩黄袍》　《挞枣》　《吊山》

《下南唐》　《吕蒙正接彩》

《吕蒙正祭灶》《精忠报国》

《贾似道游湖》《三收何元庆》

《湖上骑驴》　《猴叹路》

《子路问津》曲目：

《子路从而后》　《哭颜渊》

《鞭打芦花》　《十大弟子》

《弦高犒秦师》　《搜孤儿》

《吴祥女分琴》　《哭秦庭》

《不第还乡》　《季子荣归》

《霸王别姬》　《鸿门宴》　《何赶信》

《火焚纪信》　《张良辟谷》

《苏武牧羊》　《昭君出塞》

《芦中人》　《绿珠坠楼》《马嵬坡》

《奉诏班师》　《游赤壁》　《别重台》

《思钗》　《走雪》

附录：

《别虞姬》　《思乡》　《王昭君和番》

《盗骨》　《一捧雪》　《陈杏元和番》

《蝴蝶梦》曲目：

《蝴蝶梦》　《银河渡》　《三娘教子》

《秋胡戏妻》　《杀经堂》　《戏窦仪》

《抱装合》　《推磨》　《冠准赶考》

《秦雪梅吊孝》《撕机》　《打面缸》

《杜十娘怒沉百宝箱》

《鲁男子》　《送灯》　《赵国栋偷情》

《蝴蝶杯》　《李凤姐》　《雷打张继宝》

《陈妙常》曲目：

《紫云庵》　《芸楼分琴》　《月下来迟》

《赶舟》　《生子》　《荣归》

《白蛇传》曲目：

《收小青》　《借伞》　《水漫金山》

《合钵》　《塔前寄子》　《探塔》

《祭塔》

附录：

《盗灵芝》　《白蛇传》

《伯牙碎琴》曲目：

《分琴》　《碎琴》

附录：

《碎琴》

《刘泉进瓜》曲目：

《二十四孝》　《赶媳》　《安安送米》

《刘泉进瓜》　《五元哭墓》
《尽孝完贞》　《蟠桃宴》　《天台山》
《刘伶酒醉成仙》　《湘子度林英》
《玉堂春》曲目：
《酒醉英台》　《英台下山》
《山伯访友》　《英台拜墓》
《蓝桥会》　《水漫蓝桥》　《庙会》
《出院》　《审苏三》
《渔樵耕读》曲目：
《四季词》　《新正鸿禧》　《庆春词》
《贺春景》　《春景（一）》　《春景（二）》
《春景（三）》　《秋景》　《冬景》
《雪景》　《游景》　《游山》
《正康衢词》　《副康衢词》
《寻乐词》　《小自在》　《醒世词（一）》
《醒世词（二）》　《猜透机关》
《万物皆备》　《酒色财气》
《渔樵耕读（一）》　《渔樵耕读（二）》
《渔翁乐》　《渔翁做梦》
《踏雪寻梅（一）》　《踏雪寻梅（二）》
《携琴访友》《交友》　《琴棋书画》
《八爱》　《八仙庆寿》　《游西湖》
《桃柳争妍》《老汉放羊》
《叹红尘》　《私塾学生叹》
《画纱灯》　《贺禧辞》　《新婚词》
《二十四节气》

《绣花鞋》曲目：

《大观灯》　《嘲胡子》　《巧对答》
《画凤凰》　《吃把叉》　《落没趣》
《绣花鞋》　《十八扯》　《三字词》
《取经》　《五更虫》　《一字千金》
《堪舆失惊》

《颜如玉》曲目：

《颜如玉》　《寡妇摸钱》　《扔扁担》
《拾元宝》　《王成》　《一文钱》
《冯马换妻》　《难中遇》　《勤俭词》
《小两口生闲气》　《老两口打架》
《玉美人告状》　《戒洋烟》　《训妓》
《戒赌》　《劝夫戒色》　《烟鬼显魂》
《小老鼠告状》

《两相思》曲目：

《春景盼郎（一）》　《春景盼郎（二）》
《夏景盼郎》　《秋景盼郎（一）》
《秋景盼郎（二）》　《冬景盼郎（一）》
《冬景盼郎（二）》　《五更盼郎》
《新妇盼郎》　《孀妇盼郎》
《盼郎（一）》　《盼郎（二）》　《盼郎（三）》
《盼郎（四）》　《盼郎（五）》　《长盼郎》
《怨郎》　《闺中怨》　《佳人思情》
《妓女盼情》　《寡妇思情》
《尼姑思情》　《书生调情》
《观书调情》　《观花思情》

《盼妇》　《思妓》　《绣荷包》
《四季意》　《观花》　《残花自叹》
《凉亭坐》　《晨妆调情》《指花问郎》
《害相思》　《和尚害相思》
《赠绣鞋》　《初会面》　《小反情（一）》
《小反情（二）》　《小反情（三）》　《闺思》
《才郎读书》　《叹五更》　《五更叹情》
《夫妻戏情》　《担水》　《吃醋（一）》
《吃醋（二）》　《吃醋（三）》　《幽会》
《小寡妇上坟》　《郎君赶考》
《王二姐思夫》　《红颜薄命》

《闹五更》曲目：

《情郎来》　《洞房乐》　《闹五更》
《奸儿媳》　《扒灰》　《补补钉》
《初会新郎》　《鸾凤交》　《玩不够》
《罗帏战》　《回娘家》

《抗敌救国》曲目：

《历代帝王图》　《小纲鉴》
《武昌起义》　《改革大事记》
《抗敌救国》　《马占山》
《社会鉴》　《民众须知》
《抗战无名英雄》　《送夫从军》
《除奸配》　《劝夫抗战》
《文明词》　《芦沟桥》　《南口碧血》
《台儿庄》

从以上曲目可以见到取材范围的广泛。下面分析鼓子曲目的性质

体别。

明宁王朱权《太和正音谱》上卷，列乐府十五体，各体含意未纯，或有关文章的派别，或有涉文字的内容。时贤《散曲概论》取其八体以论散曲。今就八体略加去取，并益以新编体、淫谑体、时事体、分列于下：

（1）新编体：依据旧有材料，除旧翻新。或前代历史，或民族传说，或小说戏曲，取其故事，重新编制。曲目内以此体为最多，约占十分之七。

（2）黄冠体：神游广漠，寄情太虚。或有超脱凡尘之思，或有警醒顽俗之意。

（3）承安体：华观伟丽，过于佚乐。或为庆赏祝贺，或为及时行乐。

（4）草堂体：归田乐道，志在泉石。

（5）楚江体：屈抑不申，摅衷诉志。上列曲目，此体极少。

（6）香奁体：裙裾脂粉，不离相思言情。上列曲目，此体颇多。

（7）骚人体：嘲讥戏谑，调侃为事。与下列俳优体近似。

（8）俳优体：诡喻诣谑，游戏为能。

①独木桥——通篇协同一韵字。

②咬口令——曲中多迭韵，读时咬口。

③重迭字——曲中文字多数重迭。

④倒卷帘——曲中嵌入数字。或由一至十，或由十至一。

⑤重迭句——曲中句子多重迭。

⑥集成语——通曲集用《毛诗》句，或《四书》语。

⑦翻谱——与新编体近似。取材于乐府诗或长短句。

⑧嘲笑——或咏物，或咏事，明作嘲笑。与骚人体通。

(9）淫秽体：描写性爱，淫秽满目。或与俳优体并。

(10)劝戒体：劝说为善，警戒为恶。

(11)时事体：掇取时事，反映群众生活。

以上共十一体。鼓子曲题材范围及其性质体别，略尽于此。例姑不举，可参看体制与内容一节。

十四　题材来源考

体别一节，把曲子取材分作十一类。就十一类而言，小半属于创作，大半系演述旧有的材料。本节叙述题材来源，即是考证旧有材料的辗转演述，不出新编体的范围。无论杂剧或传奇，其题材来源，莫非历史载记，流传故事，小说改编，或新的创作。鼓子曲的题材来源，亦不外以下四类。

（一）　源于历史记载

所谓源于历史载记，是取材本于经史，以经史记载为中心，以人情世故为渲染。凡封建时代的圣贤逸话、忠孝事迹，以及男女情思之类，均不免加以演义变化。举例如下：

《子路问津》——本于《论语·微子篇》。其不同处是，子路受了长沮、桀溺的抢白以后，孔子并未骂他们“鸟兽不可与同群”，只不过师徒之间唏嘘长叹了几声。

《鞭打芦花》——主角见《论语·先进篇》，有“孝哉闵子骞”语。南北朝人编纂的《孝子传》，闵子骞亦被采入。元郭居业辑《二十四孝》，第四孝列闵损。改作戏文始于高则诚的《闵

子骞单衣记》，见《南词叙录》。清唐英《古柏堂传奇》有《芦花絮》一出，为近世舞台上《鞭打芦花》之所本。本出情节与地方戏所扮演的无大出入。

《搜孤儿》——本《史记·赵世家》。并见《新序。节士》与《说苑·复恩》。元纪君祥有《赵氏孤儿》杂剧，收入《元刊杂剧三十种》暨《元曲选》。元末无名氏编戏文《赵氏孤儿记》，有万历间富春堂刊本。地方戏扮演的《八义图》或《搜孤》，与此出情节同。

《吴祥女分琴》——略本《左传》昭公十九年与二十六年，及《史记·楚世家》与《史记·伍子胥传》。元明杂剧戏文未见。近代地方戏扮演《前楚国》、《后楚国》即本其事，但以吴女为秦女，以使女冒为太子妻，与更为太子娶不同。

《季子荣归》——本《史记·苏秦传》。检《涵虚子》，有《冻苏秦》、《苏秦还乡》二目。朱素臣十八种剧目内，有《锦衣归》一本（《曲录》卷五），未见。

《霸王别姬》——本《史记·项羽本纪》。元张时起撰《霸王垓下别虞姬》十本，目著《录鬼薄》，今不传。明沈采《千金记》后半为《别姬》情节。《缀白裘》中收有《楚歌》、《探营》等出。京剧有《霸王别姬》，一名《垓下围》，又名《乌江自刎》，与本出情节同。

《何赶信》——本《史记·淮阴侯列传》。检《太和正音谱》著元刊本《萧何赶韩信》，《录鬼薄》作《萧何月夜追韩信》。又金仁杰《萧何月夜追韩信》，存《元刊杂剧三十种》。《千金记》前半即叙《追韩信》事。至今地方戏扮演《追韩信》，情节与此出同。

《火焚纪信》——本《史记·项羽本纪》。检《涵虚子》有

顾仲清《火烧纪信》一目。明清传奇中未见。地方戏中常常扮演，情节与本出同。

《苏武牧羊记》——本《汉书·苏武传》。检《涵虚子》著张仲彬《苏武持节》一目。《南词叙录·宋元旧篇》中著《苏武牧羊记》。《缀白裘·醉怡情》共收散场七八段。亦常扮演于近时舞台。

《昭君出塞》——本《西京杂记》，与正史异。王实甫《哭昭君》，张时起《昭君出塞》，吴昌龄《夜月走昭君》，皆《涵虚子》著目，未见。马致远《汉宫秋》，依据《西京杂记》所述毛延寿毁昭君容事，而略加增饰；明陈与郊《昭君出塞》本《汉宫秋》，写至出玉门关止。

（二） 源于传说故事

这一类曲子，不是本于载籍，而是以社会传说为主。其故事多是脍炙人口、传遍南北的。兹例举数出于下：

《银河渡》——牛女相会于七夕，其传说已普遍于中国各地。其初，由于《诗经》说到的两颗星，迄汉而人格化，到晋而神仙化，南北朝时又增饰出喜鹊架桥的神话。口耳相传，至于今日。其传说扮演于舞台，不知始于何时，或始自乾隆以后的地方戏，惜无戏文可按。每年七夕，地方戏无不应时出演《鹊桥会》或《银河渡》，全是随时捏合而成。本出即唱述七夕牛女相会事。

《秦雪梅吊孝》——这一传说，南北不同。南方的传说是商公子病重时，雪梅前往冲喜，故所生子系雪梅亲生。北方传说是丫头爱玉所生。南方复以爱玉为雪梅丫头，并非商夫人义女。地

方戏中，偶有扮演。

《梁山伯祝英台》——这一传说普遍大江南北，见诸载记。《宁波府志》具载其事。《鄞县志》并载宋李茂诚《梁山伯传》。略称：山伯讳处仁，姓梁氏，会稽人。东晋穆帝时为鄮令。宜兴《荆溪新志》载邵金彪《祝英台传》，略称英台小字九娘，上虞富家女。二人同学，良缘不遂，所记皆同。梁山伯庙在鄞县西十六里接待寺西，名梁圣君庙。梁山伯、祝英台墓，见《鄞县志》，称在县西十里的接待院后。宜兴善权山下有祝陵，相传为祝英台墓，见《毗陵志》。清水县有祝英台墓，见《留素堂集》。又舒城县东门外亦有祝英台墓。梁祝读书处，原称碧鲜庵，齐建元年间改为善权寺。寺后旧有石刻，大书"祝英台读书处"，见英台小传。今曲阜孔庙亦有梁祝读书处。千余年来流行南北的这一传说，在抗日战争前已经搬上银幕，叫做《梁祝遗恨》。

《蓝桥会》——系由传说附会而成。主角魏景川、蓝瑞莲。魏景川即《论语》上的微生高，微生高再演为尾生。尾生与女子约于桥下而死的故事，见《庄子．盗跖篇》、《淮南子·汜论》。根据这个动人的故事，元李直夫撰《水淹蓝桥》，目见《涵虚子》。明嘉靖年间的《清平山堂话本》中亦有《蓝桥记》。近来地方戏中的《闹井台》，或本于《水淹蓝桥》，扮演出殉情事件。

《白蛇传》——本于传说。青白二蛇的故事，传说很早。宋时法师钵贮白蛇，覆于雷峰塔下，见宋人《小窗日记》。五代时建雷峰塔，镇青白二蛇，见陆次云《湖壖杂记》。明嘉靖间，田汝成《西湖志余》卷二十，略称杭州盲人陶真，曾演述雷峰塔镇青白二蛇的故事。同时洪楩《清平山堂话本》，有《西湖三塔记》，冯梦龙《警世通言》有《白娘子永镇雷峰塔》。嘉庆以后，玉山

主人有《白蛇传》，顾光祖有《义妖传》。编为剧本，始于《缀白裘》中的《雷峰塔》，乾隆三十六年（公元1771年），方培成改作《雷峰塔传奇》四卷三十四出。检《听春新咏》有《水斗》、《断桥》二出。近时地方戏中，犹扮演《送伞》、《雄黄阵》、《盗灵芝》、《水漫金山》。世俗又有《白蛇传弹词》，通行的宝卷中有《许状元祭塔》，与本出稍有不同。今金山临江处有法海洞，内有石像一尊。这座富有神秘色彩的雷峰塔，已倒于一九三四年，可是这个动人的故事，将永传于久远。

（三） 源于小说

根据小说新编的曲子，占最大量。兹列举数种于下：

《曲子三国》——由《三国演义》改编的曲子，叫做《曲子三国》，其中包括近四十出。《三国演义》是一部战争小说，演述为英雄故事，普遍于民间，家喻户晓。据李商隐《娇儿诗》，张飞、邓艾的故事，已讲说于晚唐。宋代说三国，亦见于《东坡志林》。南宋说书人成了专业。嗣后《三国志平话》产生，罗贯中增减了《平话》本，撰成《三国演义》，于是风行朝野。三国故事之搬上舞台，似在《三国演义》以前。据《涵虚子》之目，有尚仲贤《秉烛达旦》、《诸葛论功》，王仲文《五丈原》、《诸葛祭风》，石君宝《哭周瑜》等。存于今日者，又有《博望烧屯》、《单刀赴会》（元刊本）、《连环计》、《隔江斗智》（《元曲选》本）等。明清以来，《也是园书目》载关羽剧目有六出。乾嘉以后的地方戏，据《戏考》所集，不下数十出之多。今《曲子三国》，或本戏文，或本《三国演义》。

《潘金莲》——《水浒传》之搬上舞台，元杂剧中数见不

鲜。据《水浒》新编的鼓子曲，全以潘金莲为主题。沈璟《义侠记》系描写武松与潘金莲的故事。《缀白裘》收入《打虎》、《戏叔》、《别兄》、《挑帘》、《做衣》、《捉奸》、《服毒》等七出。昆曲演奏《捉奸》、《戏叔》，见《听春新咏》。梆子演奏《挑帘》、《裁衣》、《葡萄架》，见《燕兰小谱》。当今京剧出演《戏叔》、《狮子楼》等，全以潘金莲为主题。《金瓶梅》系由潘金莲故事增饰而成。鼓子曲以潘金莲为主题，自不足怪。除《缀白裘》所载各出外，又多出《拾麦》、《武松还乡》等出。

《曲子红楼》——林黛玉、贾宝玉故事编入戏文，有仲云间《红楼梦传奇》，黄兆魁《红楼梦》散套，陈钟麟《红楼梦传奇》等三种。本于《红楼梦》所编的曲子约二十余出。

《伯牙碎琴》——本于《今古奇观》第十九回《俞伯牙碎琴谢知音》。按，伯牙、钟子期二人知音订交，初见《吕氏春秋·孝行览》。《韩诗外传》卷九、《说苑·尊贤篇》、《汉书·扬雄传》等，皆引用伯牙碎琴，作为叹知音者少的故实。

《杜十娘怒沉百宝箱》——本于《今古奇观》第五回《杜十娘怒沉百宝箱》。京剧亦常扮演。

（四） 源于戏曲

由戏曲演化而来的曲子，可举出下列几种：

《曲子西厢》——自元稹《会真记》传出，一演为宋李公垂《莺莺歌》，再演为宋赵德麟《商调蝶恋花》，三演为金董解元《西厢挡弹词》，四演为元王实甫杂剧《西厢》，五演为李日华《南西厢》，六演为陆采《南西厢》。清朝以后，又有所谓《西

厢六幻》（有暖红室重刻本）。乾嘉时扮演于舞台的有《拷红》、《佳期》、《寄柬》等出，见《听春新咏》。《曲子西厢》本于杂剧《西厢》。

《蝴蝶梦》——本于地方戏的《大劈棺》或《蝴蝶梦》。庄周梦为蝴蝶，见庄子《齐物论》。元史敬九有《庄周梦》，见《涵虚子》。玉夏斋所刊的《四大痴》，其中《色痴》即演述此事。《缀白裘》第六集载《蝴蝶梦》，或本自《色痴》。现今演出的《大劈棺》，当又出自《缀白裘》。

《打面缸》——本于地方戏的《打面缸》。按，乾隆初年唐英《古柏堂传奇》中有《面缸笑》一出。《缀白裘》第十一集收有《打面缸》，或为地方戏所本。

《三娘教子》——本于地方戏的《三娘教子》，或《双官诰》。按，明末陈二白有《双官诰》。《缀白裘》选入《夜课》等目，或为所本。

《陈妙常》——本于明高濂《玉簪记》。焦循《剧说》卷二引《古今女史》说："宋女贞观尼陈妙常与潘法成相爱，经临江令张于湖断为夫妇。"《玉簪记》当本于此。唯有很多增饰演变。

《审苏三》——本于地方戏的《女起解》与《三堂会审》。按，王三公子名景隆，明河南永城人。苏三为景隆第三妾。苏三墓碑在永城西北五十里处。或以为宋名妓苏小小与赵不敏故事演义来（见《花朝生笔记》），非是。

以上将四类来源略为举例。分类的方法系以曲子故事之所本为主。譬如三国故事，既本于《三国志》，又有民间传说，还有剧本流传，但因为《三国演义》更为风行，这里入于小说类。又如《蝴蝶梦》，元人有《庄周梦》之目，《今古奇观》第二十回

《庄子休鼓盆成大道》亦写此事。《缀白裘》既载《蝴蝶梦》，这里便入于戏曲类。余多类此。

十五　鼓子曲与民间文学

产生于民间的文学，其体制虽有不同，而血统相去不远。无论宝卷、唱本、鼓词、歌曲，所有民间俗文学样式，共同具有这样一些特征：（1）民间的形式；（2）大众化的语言；（3）采用民间文学的习惯语；（4）利用便于听觉的文辞。鼓子曲多来自无名作者之手，与元代杂剧的产生略有近似，它们全具有上述的四个特征。我曾收集百种以上的宝卷，四十种以上的唱本，拿来比较研究的结果，也和鼓子曲一样，具有民间文学中特有的情调。从俗文学的角度看，鼓子曲自民间来的色彩更为显著。现将鼓子曲中所具有的俗文学的特点，列举如下：

（一）　民间的形式

鼓子曲采用了将音乐、诗歌、传说故事、小说戏曲结合为一体的民间形式。鼓子曲虽然与杂剧传奇近似，但它却是自小曲慢慢发展出来的。鼓子曲演出的最简单的场面，是一个人自弹自唱；大的演出场面也不过三五人围绕着一个长桌。乐器全的时候，有银筝、琵琶、三弦、八角鼓等等，来一个大合奏；有时候一把三弦，也可以弹唱任何曲子。这种自由的、可以灵活运用的演出方式，正是俗文学的一种特色。

（二） 大众化的语言

大众的语言是活人的语言。因为俗文学产生在民间，它要反映人民群众的生活，表达人民群众的思想与情感，自然要采用群众自己的语言。文人的创作，有时也采用一些群众中流行的语言，但往往在不自然的形式中，减少了群众语言原有的自然生动的情致。民间文学既然是保存群众语言的宝库，所以鼓子曲中的俚语方言，实在有首先注意的必要。试看下列诸例：

"你不必假装迷瞪僧"（《月下来迟·银纽丝》）

"冷笑无情不中听"（《月下来迟·扬调》）

"不敢再动弹"（《赶舟·剪剪花》）

"还不知落叶归根在那厢"（《黛玉自叹·诗篇》

"你休要下眼看承"（《美龙镇·阴阳句》）

"滴溜溜旋风转"（《倒送·南罗》）

"各科子能气坏为娘"（《书凤凰·鼓子尾》）

"可把你吓成一堆泥"（《剪衣·诗篇》）

"没见过你这一宗货"（《书生调情·小金钱》）

"见一个人儿真是长精"（《酬韵·银纽丝》）

"红娘笑盈盈张生忒急争"（《请宴·满舟月》）

"瞎搭你还进过学"（《昧婚·鼓子尾》）

"板斧儿别在腰里"（《渔樵耕读》）

"王书吏无奈爬进锅底圪捞"（《打面缸·阴阳句》）

"靴子帽子脱个净打光"（《打面缸·鼓子尾》）

"生下五个娃娃"（《五元哭墓·阴阳句》）

"全凭奴扎挂"（《五元哭墓·阴阳句》）

"不给我一个皮钱花" （《五元哭墓·扬调》）

"浑身似软瘫" （《刘伶成仙·老剪剪花》）

"家童接书失急慌忙" （《酒醉英台·坡儿下》）

"奴气你枉读书振样无才" （《英台拜墓·扬调》）

"老娘不是省油灯" （《挞枣·太平年》）

诸如此类。妈妈骂女儿叫"科子"，插在腰中叫"别"在腰中，性急叫""急争"，料理叫"扎挂"，当是南阳一带的语言。另如"拐弯抹角"、"青红皂白"、"胡里胡涂"、"唠唠叨叨"一类的俗语，曲子中所在多有。元代杂剧中的俚语方言，亦随处可见。明骚隐居士以为，女真族和蒙古族南下中原，建立金、元，大江以北的剧曲作者渐染胡语（《衡曲尘谈》），说的正是杂剧与大众语的关系。如《玉镜台》第二折《牧羊关》，《金钱记》第三折《粉蝶儿》，用"迤逗"二字表达爱怜的意思。《汉宫秋》第二折《斗虾蟆》，《金钱记》第三折《粉蝶儿》，用"僝僽"二字表达厌恶的意思。《汉宫秋》第三折《剔银灯》，《金钱记》第一折《醉中天》，用"这搭儿"三字表达此间的意思。"这边"、"那边"称"这壁厢"、"那壁厢"（《陈州粜米》第一折《天下乐》），"批评"曰"包弹"（《金钱记》第一折《金盏儿》），"口渴"曰"害渴"（《汉宫秋》第二折《黄钟尾》）等，至今犹是人们说话常用的俗语。另如"奉承"曰"糖食"，"盼望"曰"揣巴"，"女郎"曰"茶茶"，"伙计"曰"曳刺"，则都是女真、蒙族语言；"既不沙"、"也么哥"之类，为其语助词。

在流行的宝卷南阳明善堂本《醒人宝传》中，有"乱鼓涌"（页六）、"把人坑"（页十）、"鳖羔子"（页十一）、"两半停"（页十七）、"苦害人"（页十九）。明善堂本《成立宝

传》中有“烂肝胖”（页一）、“胡四疙瘩”（页三）、“擢七捣八”（页八）、“赤皮露胯”（页九）。《逼夫离婚》上有“漂来户”、“稀客”，《善恶报》上有”不动弹”、“不粘弦”、“这样憨”等。诸如此类，多是南阳地区流行的俗语，与鼓子曲中的大众语言有互相发明之妙。人民群众的语汇是很丰富、很生动的。如何恰当地吸收群众的活的语言，从事创作的人应予注意。

（三） 习惯语

在民间说唱文学中，形成一种习惯语。这种习惯语在散文中不使用，在文人学士的笔下亦不采录这种语汇。它只在民间说唱文学中存在着。这种习惯语并不是民间语言，群众听了却能心领神会。这种语言，有一部分当是前代的群众语言，大部分是无名作者们创造出来的。鼓子曲既然产生于民间，自然也采用了这种习惯语。试看下列诸例：

张继贤闻听心害怕，双膝扎跪地平川。（《送灯·诗篇》）

敬德一见事不好，双膝扎跪地流平。（《搬敬德·鼓子尾》）

双膝扎跪流平地，谢过公主思念情。（《百花赠剑·诗篇》）

杀的人头滚在流平。（《长坂坡·落江雁》）

张君瑞一见莺莺到，双膝扎跪地尘埃。（《酬简·诗篇》）

崔氏女跪尘埃泪如雨降。（《尽孝完贞·坡儿下》）

款动金莲来到尘埃。（《英台拜墓·坡儿下》）

她师娘把话讲，祝家学生听衷肠。（《酒醉英台·老

莲花》）

哭一声二公婆细听衷肠。（《尽孝完贞·汉江》）

他师娘闻听喜洋洋，祝家女子听端详。（《酒醉英台·剪剪花》）

尊二位贤嫂细听端详。（《尽孝完贞·诗篇》）

三人攻书红罗山，怎知英台是个女婵娟。（《英台下山·鼓子头》）

结拜故友在书斋，谁知她是女裙钗。（《山伯访友·鼓子头》）

早知你是裙钗女，纵立界牌也和谐。（《山伯访友·太平年》）

元和他把状元点，凤冠霞帔女娇娥。（《庙会·洋调》）

速速莫留停，去提苏三女花童。（《审苏三·银纽丝》）

聪明伶俐女娇娘，细听豪杰说衷肠。（《秋胡戏妻·诗篇》）

腊梅又把门开放，双膝扎跪地当阳。（《打面缸·银丝纽》）

大爷一见笑洋洋，用手挽起女娥皇。（《打面缸·银丝纽》）

不饰胭粉色便好，如同一个女娇莲。（《金马门·篇》）

衣服都是男子样，看你好象女红妆。（《酒醉英台·老莲花》）

临行时送至阳关道，吩咐言语记心上。（《秋胡戏妻·诗篇》）

催马加鞭阳关上，见一妇女在采桑。（《秋胡戏妻·鼓子头》）

说罢话，分手离别奔阳关。（《哭秦庭·银纽丝》）

蓝小姐她只急着往前盼。（《水漫蓝桥·汉江》）

咱二人一同阴曹地，手拉手儿往前盼。（《水漫蓝桥·诗篇》）

许士林进到南学内，苦坐南学念圣贤。（《塔前寄子·鼓子尾》）

无奈何送在南学把书念。（《三娘教子·坡儿下》）

往后不把娘法犯，赤心耿耿读圣贤。（《三娘教子·软书》）

赵京娘泪搭撒，尊大哥听根芽。（《倒送·北流》）

深深一揖尊上仙，听俺说根源。（《天台山·潼关》）

嫂嫂听根由。（《凤姐探宝玉·银纽丝》）

把袭人拉在怀里问根苗。（《宝玉娶钗·诗篇》）

吩咐小玉快看酒，推杯换盏饮刘伶。（《暗饯·汉江》）

杜十娘越说心越气，扑河一死染黄粱。（《怒沉百宝箱·鼓子尾》）

只看见钢刀一闪，阎婆惜命染黄泉。（《杀惜·上小楼》）

陈琳闻听吓掉魂，慌忙近前爬半跪。（《抱装合·诗篇》）

二鬼往前爬半跪，子丑寅卯说一遍。（《水漫蓝桥·诗篇》）

两拳一攒十分劲，把她摔个倒栽葱。（《挞枣·诗篇》）

上前抓住李氏女，咕咚摔倒地平川。（《刘泉进瓜·老莲花》）

万不可休我母离了家园。（《鞭打芦花·阴阳句》）

刘伶回家峦，独坐在庭前。（《酒醉仙·满舟月》）

小和尚一见心害怕，迈开大步去如风。（《水漫金山·剪剪花》）

呵定喽卒起营寨，一奔南唐去如烟。（《下南唐·诗篇》）

夜宿晓行来好快，南唐不远在面前。（同上）

不多一时来好快，前行来在荒郊前。（《英台下山·诗篇》）

正是二人往前走，前行来在一村前。（同上）

一夜晚境且不表，不多时鸡叫明了天。（同上）

山伯行程如飞快，马上加鞭似箭来。（《山伯访友·剪剪花》）

花轿正行来好快，不多时来到一山崖。（《英台拜墓·坡儿下》）

闻太师喜心间，驾起清风一溜烟。（《闻太师显魂·太平年》）

王景隆未开言悲声大放。（《庙会·汉江》）

刘金定听一言，款动三寸小金莲。（《下南唐·扬调》）

前行来在病房内，一见君宝心痛酸。（同上）

忽听得丈夫回还，合住经卷款金莲。（《刘泉进瓜·阴阳句》）

款金莲来在大门内边。（同上）

蓝瑞莲闻听冲冲怒，骂一声相公礼无端。（《蓝桥会·诗篇》）

小佳人一阵冲冲怒，骂一声狂徒礼无端。（《酒醉成仙·扬调》）

杜康闻听冲冲怒，叫声娘子听我言。（同上）

梁成拆开书来看，不由一阵喜洋洋。（《酒醉英台·快阴阳》）

细瞧他，定是两个读书男。（《天台山·满舟月》）

从今后再不思想丈夫男。（《酒醒成仙·太平年》）

以上所录习惯语，在语法上是不可解的。饮酒叫“饮刘伶”，念书叫“念圣贤”，死了称“染黄泉”，又误为“染黄梁”。称呼女郎，便有“女婵娟”、“女裙钗”、“女娇娥”、“女娇莲”、“女娥皇”、“女娇娘”、“女花童”、“女红妆”等八种不同的称谓。其原因在于协上下韵者居多。这种习惯语，不见于杂剧传奇。虽然《儿女团圆》第二折有“我当年娶了个女裙钗”（《贺新郎》），《荐福碑》第四折有“倒招了个女娇娃”（《鸳鸯煞》），《谢金吾》第一折有“奔不的尘埃”（《混江龙》）等，这仅见的一二处，情调与鼓子曲殊不相同。大概在元、明度曲填词，虽然不免俚俗，还当作曲子去填；鼓子曲则已经小曲化，所以俗曲唱本的调子辞藻，任意取用。元、明虽然是说书之风流行，但小唱本是否已经传布社会，尚待记载的说明。这是鼓子曲与剧曲不同的一点。

假如考察当代社会上流行的唱本，像《鸾凤配》、《扇子计》、《奇闻记》、《白罗扇》、《三洪传》、《清玉配》、《双闹寿》、《双锁柜》诸书，其情调与鼓子曲相同，所用的习惯语亦完全相同。象《刘香宝传》、《孙膑上寿》、《节烈传》、

《朝山宝传》、《岳山宝传》、《驮仙传》，醒世的《度真传》、《修真宝传》一类的宝传、宝卷，其习惯语“跪流平”、“爬半跪”、“奔阳关”、“回家峦”、“女裙钗”等等，与唱本相同，其情调与唱本亦无二致。由此看来，鼓子曲与近代社会流行的民间文学，是有密切关系的。象“饮刘伶”、“念圣贤”、“女裙钗”一类的习惯语，现在已经过时，都应该淘汰了。象“倒裁葱”、“一溜烟”、“听根苗”、“喜洋洋”一类的习惯语，至今保持着新鲜活泼的生命力，仍然可以利用。

十六　体制与内容

鼓子曲的体制，已约略散见于上。兹就主要的问题再讲于下。

曲子不论南派与北派，全有联套。凡联套，最少是由三种以上的曲调组成的。联套之外，南派有单调，如《满江红》、《马头》之类，可以分别独立；北派有《干鼓子》，亦是简短的单调。大凡唱奏故事，含有戏曲内容的必用联套；凡是表白风情、描绘景物，或是吐说胸怀的，则用单调。但单调有时候亦可唱奏简单的故事。联套等于南北曲中的所谓套数，单调即元明以来的小令。所谓小令，并非词中五十字以内的小令，亦非体制较为短小、类于散曲的一种小令，乃是《芝庵论曲》上所称的街市小令。这种小令是里巷俗歌，虽说合乐可唱，但初无严格的曲律，其辞亦多未经过文学的陶冶。明以前只有小令，清以后由小令发展为联套。以上是就体制来说的。其次再讲内容的情调及其艺术性。

徐渭《南词叙录》批评宋元南戏是病于俚俗，其高处在于句句是本色语，无时文气味。王骥德《曲律》也说南戏多出于村儒野老的途歌巷咏，因而鄙俚浅近，有乖正体。明清人论曲，多以词章派的制作，为曲子正体。他们能将鄙俚浅近看作曲之本色的，实不多见。王国维《宋元戏曲史》称元曲之佳，在于文辞的有意境，其写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出。王氏所谓有意境，即是徐渭所谓句句本色。唯其鄙俚浅近、句句本色，方能写成擅有意境的作品。鼓子曲编者的姓名，已十九不传，自非有名位有学问、以文传人的辞章家可比；而编曲的动机，亦非有藏诸名山传之其人的壮志，不过爱玩爱唱，随唱随编。至于思想的鄙陋，世俗的忌讳，文词的粗率，曲律的规范，在所不顾。只知道"我手写我口"，把个人的感想，人生的情理，当前的景物，社会的新闻；或者是历史传说，剧本小说，加以自然的描写以及流畅的演述。如以南北曲为句句本色，擅有意境，系中国最自然的文学，则鼓子曲属于有本色有意境最自然的文学无疑。其思致绵渺，辞语亲切。粗朴而流丽，率真而新鲜。尤宜注意的是它具有地方色彩，以及民间文学所应有的特点。

总观所有的曲子，亦有雅俗不同。这里所谓雅，其程度并不似明清以来词章派制作之曲那样，富有辞采却毫无生气，而是天然清丽，雅能动俗。写景的曲，往往如此。所谓俗，固不免鄙俚浅近，但不失本色，质朴可爱，实情实语，俗不伤雅（自亦有不雅者）。抒情叙事曲，往往如此。

普通曲子，往往用代言体，不插宾白；亦间有曲白相生的，情节更为紧凑。不插宾白之曲，曲中自有宾白，运用自如，富于自然生动的情致。兹示例于下：

《鼓子头》：春风鼓荡，鸟语花香。

遍地绿叶草色放，桃李含笑柳絮黄。

《坡儿下》：日暖风和天气长，借问酒家在此何方？那牧童举鞭遥指杏花庄。众才子个个举目抬头望，杏花村中酒旗飘扬。

《诗篇》：喜只喜到处流莺争暖树，一派鸟语如笙簧。但只见高柳枝头巢窝隐，蜗牛野居把身藏。蝴蝶儿纷纷在花枝上，花蕊以上闹春光。见几个牧童把风筝来放，飘飘摇摇近太阳。见几个才子把诗句来读，高声朗诵甚是清亮。他念到金针刺破窗棂纸，引人梅花一线香。蝼蚁亦知春光好，倒推花瓣上粉墙。小鸟枝头亦朋友，落花水面尽文章。最是一年春好处，莺声烟柳照眼黄。

以上系节录《春景》。其中虽然利用着旧日的诗句，却能化作新意，表现出十分春光。

《鼓子头》：夏景儿天，开放红莲。池塘以内浪波翻，佳人闲游来在花园。

《阴阳句》：进里花园，四下观看。一壁厢芍药，一壁厢牡丹，石榴荷花，开放满园。

《坡儿下》：佳人手拿一把紫金扇，前行来在鱼池前边。清水儿照定奴的芙蓉面，池内边俱都是绿柳垂金线。出水荷花开得甚鲜，蝴蝴儿来往飞舞花心恋，恋花心飘飘荡荡飞满园。

以上节录《夏景盼郎》，描写夏景的一斑。

《阴阳句》：秋光遍地，月色横空，秋有月儿陪，爽月遇秋而更明。推窗观看，冷月疏星，仰观乾象，凄凉冷清。

《坡儿下》：金风阵阵秋叶冷，银河耿耿夜色溶。好一似姑苏寒山传钟磬，忽听得谁家玉笛暗飞声。月到仲秋分外光

明。真可叹云外秋雁，千里孤鸣。最可惜乌鹊南飞，星稀月明。

以上节录《黛玉叹月》，以见描写秋月景色的一斑。

《鼓子头》：点水成冰，万物凋零，鹅毛大片往下倾，一霎时，万里乾坤似银蒙。

《坡儿下》：层楼一望四野静，树木林廊似水晶。韩文公雪拥蓝关马不能行，孟浩然踏雪寻梅回家中。暖阁内佳人对景伤情。

以上节录《冬景盼郎》，以见描写雪景的一斑。

《鼓子头》：独坐书馆，心焦闷倦，约几位契友闲游玩，携手同行来到深山。

《打枣杆》：见樵子把柴担，树林内，鸟声喧。一带绿水绕山川。

《罗江怨》：渔翁罢钓，驾只小船。轻摇划桨，任意闲玩。搬罩撒网在水面。许多杨柳，垂在河岸。两个黄鹂，双鸣树间。又见白鹭上青天。

《银纽丝》：何处钟声，响满深山。不见僧人，他在哪边？此处藏古寺，同路去看看。或弹或唱往前盼。纷纷片片，彩云满天；曲曲弯弯，峰有万千。不如回去吧，太阳落西山。明日再来此处看。

《鼓子尾》：逍遥已毕回家转，深山景致不一般。牧童吹笛牛背紧加鞭，樵夫打柴深山走，渔翁收去钓鱼竿。一个个回家转。到明天，携琴提酒再来赏玩。

以上照录《游景》。虽然全是白话，所谓鄙俚浅近，但对于山中的自然景色，写得历历如在目前。笔调亦复幽雅自然，不失本色。在描写自然景物之间，又含蓄着逍遥自在的情趣，是写景文

词不可多得的佳作。以上是写自然景物。再看就酸楚的心情去写凄凉的景况。如：

《诗篇》：贾宝玉哎哟一声栽倒地，半晌还魂强挣扎，立刻要到潇湘馆，学一个宋玉招魂学楚些。进门来，哪里还象当初景？不由得百感中来泪如麻。但只见竹梢滴露垂青泪，松影摇风泣晚霞。庭前空种相思豆，阶边都是断肠花。古树无情飘落叶，幽林有恨噪啼鸦。栏杆十二依然在，望不见依栏人儿我空自惊讶！未见灵柩中间放，素色灵帏两边搭。香焚宝鼎燃素烛，案列金瓶插银花。见几个零落丫环把孝守，有几个龙钟老妇亦被麻。这一种凄凉景况实难堪，顾不得烧香与点茶。

此见《宝玉哭黛》。宝玉听说黛玉仙逝，精神恍惚，痛不欲生。在这种悲苦的情绪下，奔赴潇湘馆，物是人非，只留下一片凄凉境地。曲子表现了这种景况。

关于言情的曲子，亦摘录数例于下：

《鼓子尾》：佳人房中泪纷纷，半是思君半恨君。半是思君不回转，半是恨君杳无音。月儿几次圆，花木几番新。花压栏杆无限恨，又到清明雨纷纷。自古道红颜多薄命，郎君不回怨何人！（《春景盼郎》）

《太平年》：相思病，渐渐添，不觉改变奴的容颜。双膝扎跪神面前，保佑奴夫早回还。鸳鸯枕闲半边，青纱帐内独自眠。奴夫何日回家转，成就一对并头莲。（《夏景盼郎》）

《坡儿下》：桃开杏谢，喜的阳春对时节。猛抬头，粉壁墙上留红叶，上留红叶，上写着离别离别多离别。小佳人哭的是悲悲切切，她哭道说是："好难呀，熬的是春三月。"

《背工》：喜的是相逢，怕的是离别！离别后相逢，不知是哪一节？红绫被半边寒来半边热，鸳鸯枕上空闲半截。银灯儿无心吹来自己灭。盼才郎，哪晚不盼你多半夜！(《盼郎》)

《鼓子尾》：妙常说：天气晚了安歇吧，二人双双入红绫。红绫被恩情多有兴，忽听得架上金鸡哽哽呵呵叫几声。妙常闻听心下怒，她只把苍天懑怨几声："闰年闰月朝朝有，为什么今晚不闰五更！"(《月下来迟》)

据以上数例看，曲子言情之自然妩媚，颇近于《子夜歌》的作风。象这样真挚而有情致，文人的笔下是写不出来的。苏轼虽有模仿民曲的制作，但哪里能象这样活泼生动呢？又如《黛玉焚诗》的一段伤感文字，亦写得酸楚动人：

《诗篇》：你今休提书和字，这些东西太娱人！念了书便生无穷的魔障，识了字就惹动万种情根。古人说贫穷读书原不错，又道是书能解人未必真。悔当初不该从师学里读，念什么唐诗学什么汉文？想当初诸子百家曾读过，诗词歌赋费尽了苦心。诗与书竟作了闺中伴，笔和墨俱成了骨肉亲。——又谁知高才不遇怜才客，诗魔还被病魔侵！倒不如一字不识庸庸女，她偏能凤冠霞帔作夫人。细思想，还是不读书的好，文章误我，我误青春！既不能玉马金堂登高第，又不能流水高山遇知音！

"又谁知"以下，可以见到林黛玉因为失恋，心情是如何的苦痛！"文章误我，我误青春"，又写得如何沉痛与深刻！这正是多情多愁多感伤的笔墨。

至于叙事文词值得称说的，是用追叙方法。譬如《白蛇传》白蛇与青蛇的结识因缘，初则并未叙说明白。直到《探塔》一段

词中，方始追叙出来。

《坡儿下》：有小青闻听雷声魂魄散，吓得我急急忙忙逃外边。这几日心中好闷倦，倒叫我辗转反侧心不安。细思想背地只把姑娘怨。

《罗江怨》：当初修行桃花山前，闲暇无事游玩下山。驾仙风来到峨嵋山，山前偶遇姑娘尊颜，姑娘待俺恩重如山，俺二人作伴同修炼。

西湖玩景以前的事迹，听到这里方才明白。又如《银河渡》，在牛女七夕相会的时候，把二人结婚经过追叙一番，接着又把隔在两河岸上的原因追叙出来。叙述原因一段如下：

《诗篇》：那时节燕尔新婚，琴瑟友之。你怀抱琴瑟顾不织，快活不止。青灵宫中作乐陪吃酒，日出扶桑未曾穿衣。坐织机刺迴文锦，玉皇大帝恼在心里。把夫妻隔至在银河两岸，妻隔河东，夫隔河西。只许下一年一度，七月七日见一面，专等来年再一期。

其他如《审苏三》，在《鼓子尾》中方追叙出王景隆上京途中，遇了强盗，盘费丢尽，乞讨进京。到京之后，误了科场。三年之后，才得中了头名状元。令听众到最后方才明白原委，还是一种文学的叙事手法，颇值得注意。有的还在平铺直叙中，故生波澜。如《月下来迟》，潘必正去会陈妙常，偏偏遇着了他的姑母。妙常既盼到三更天，潘必正到时，反责以无礼。又如《天开榜》，狄仁杰上京赶考，住在店房中。妙龄女郎要求进去，仁杰的心微有所动，欲开门不果。女郎再三要求，仁杰心动，待欲开门的时候，一转念间，又复止步。一套曲中，起伏不定，波澜迭出，情节才愈能动人。这都是文学的叙事手法，值得加以提示。

以上举例，是所谓雅能动俗的曲子。至于俗不伤雅的曲子，

这里亦有提及的必要。俗不伤雅，是地道本色语，本乡本土，朴实可爱。犹如肥肉浊酒，粗箸大碗，加上几味凉调豆腐，生拌黄瓜，在麦忙后，树荫下，有三五农人，争吃抢喝。一阵风卷残云，杯盘狼籍，酒酣耳热，引喉高唱。或梆子戏，或南阳曲，既无板眼，又无腔调。文人聚会，固然高雅脱俗；象这种村里饮宴，放浪形骸，古拙朴实，亦确有乡俗情调，别具风格。不伤雅的曲子，就是乡俗情调别具风格的东西。现在再举《吃把叉》曲辞作为例子。

《鼓子头》：万物春发，百草萌芽。游玩西湖，杨柳鲜花。行路君子，走遍天涯。

《鼓子尾》：见一位大姐十七八，鬓角斜插海棠花。一纠绒线肩膀搭，斜靠门扇鞋帮纳。从南来了一老公，怀中抱个小娇娃，走上前，躬打下，尊声奶奶活菩萨，我媳妇得吹奶病，借你的乳汁来喂喂孙娃。久后若要成人大，定治礼物认个干妈。大姐闻听柳眉皱，骂了一声老王八！俺本是未出三门四户闺阁女，哪有乳汁喂你达。今天不看你年纪大，一定要搧你几耳巴！骂里老汉无言对，胡子支叉几支叉。行路君子哈哈笑，你瞧他，恁长胡子吃个把叉。

《鼓子尾》中所用的语言，是真正本色语言。称儿媳曰“媳妇”，孙儿曰“孙娃”；“老王八”、“喂你达”、“搧你几耳巴”、支叉几支叉”、“吃个把叉”等语言，都是南阳地区的大众语，本地人听起来更觉真切动人。又如《辞操》中的“豆面条浇蓁椒”、“生葱卷饼”、“老杂毛”、“豆面拌疙瘩”、“马尸菜包”、“萝卜铜儿”、“抓地虎鞭子”、“浑破战带”、“脸皮骚”、“烧毛”、“嘟嘟囔囔”一类语言，也是南阳地区群众常用的语言。再如《小两口顶咀》、《嘲胡子》、《一文钱》，

以及诲淫的曲子中，多半是本色语，也就是“老生常谈”，俚语满篇。

论曲子，不能忘了其中的游戏笔墨，以及滑稽情趣。虽然它仅仅是一个玩耍，一点甜头，如同一碟小菜，调和调和口味罢了，但其中具有艺术性、煞费匠心而制作的篇子，我们不能忽视它。首先要说的，如《庆春词》与《春景》两套，句句用“春”，唱起来既协韵，听起来也耐听。录《春景》于下：

《鼓子头》：庆贺新春，春色可人，春光明媚春景新，见了些游春女子把诗吟。

《鼓子尾》：春日融和处处暖，春风及第渐渐温。春正好处花似锦，春雨如膏地生金。思春女子摇春扇，游春公子爱游春。为何不换上春服携春酒，醉卧春花听鸟音。一声惊醒长春梦，猛抬头，万紫千红春满乾坤。

又如《盼郎》全套用“半”字组成，亦含有听觉美感。如：

《鼓子头》：鼓打三更半夜寒，小佳人绣楼以上伴灯残。金钩半挂，竹窗半卷，绣门楼半掩合半关。

《鼓子尾》：半身斜靠在书案，半轮明月照窗前。描花腕拿起半张纸，提笔又写诗半篇。半部《西厢》看半本，还有半本未看完。半碗香茶懒得用，小丫环转过来半袋香烟。二番半卧牙床上，锦被半裹共半缠。乌云儿半缯半不缯，金簪半管半不管。玉环儿半戴半不戴，红咀唇半鲜半不鲜。杏子眼半睁半不睁，衣服半披共半穿。半幅罗裙遮半体，小金莲半伸又半圈，绊鞋带半缯半不缯，红绣鞋半穿半不穿。独自个陪伴鸳鸯枕，不由佳人把心酸。半边掉下伤心泪，半边温来半边寒。半是恨君不回转，半是思君身受寒。有心梳洗打扮跑了吧，前思后想对不住半者天。前半后半四十八半，这

个佳人，盼丈夫盼到三更半天。

《曝书亭集·叶儿乐府》有“一半儿”体，末了两句必用“一半儿”。冬心自度曲亦效法这一《半儿体》。《扬州一半儿》抄本（见《曲谐》），通体用“一半儿”与曲例同。又有《三字词》，全套句句以有关“三”字的事体组成，或称它“独木桥”体。节录二三曲于下：

《鼓子头》：三战黄忠，三当杨林，罗通三困锁阳城，马三保三杆银枪父子们征东。

《阴阳句》：殷有三仁，比干尽忠。子车氏三子，殉葬穆公，汉室三杰，千古流名。

《打枣杆》：秦三帅，立三功，邓三升，三现城。鲁有三家背朝廷。

《罗江怨》：三子姚刚平南有功，张翼德三枪急战逞能。曹孟德三次拷打吉平，薛礼三箭跨海征东。三王元吉要杀唐童，日夺三关尉迟公。

这种曲子毫无意义，可任意延长，只要把三字的事体，长短编凑起来即可。又有《取经》，是一种“珍珠倒卷帘”体。如：

《鼓子头》：灵山十万里，佛坐九莲台。猪八戒七情六欲未丢开，孙悟空压在他五台山下苦难挨。

《鼓子尾》：师徒四众，跳出红尘外，赴西天求取那三藏真经莫迟挨。你瞧他心无二用，一奔西来。

这是用数字连贯起来，叙述一件事情，自然亦见匠心，尝见于《牡丹亭》中。

又有《新妇盼郎》，是取经书上的成语，编缀而成。开端是“青青子衿一新郎，娶了个窈窕淑女俏红妆”，下文接着离别，相思，会面，生气，至于团圆，一句一个成语。明高石楼集唐人诗

句为《懒画眉》，元王仲元集词曲调名为《醉春风》，与这种形式相同，合计五十六句。还有一套《大观灯》，一句一灯，历举灯名到数百种，可谓洋洋大观，自然游戏的笔墨居多。元曲《塞鸿秋》："春来有溶溶月，夏来有楼心月，秋来有梧桐月，冬来有梅梢月。"一句一月，与一句一灯同例。

又如《画凤凰》，其《鼓子头》是："金风吹来树叶黄，有一位丹青会画凤凰。画一个红凤凰，黄凤凰，半红不白、半黄不粉、粉不粉、黄不黄、酱紫、梨花、鹅黄、金黄、柿黄、色里米黄、粉红凤凰。"这简直近于一种咬口令，自然亦是游戏笔墨。倘若把曲子中的游戏笔墨、滑稽成份忽略了，这对曲子艺术是一种损失。元代梨园黑老五的《粉蝶儿》："从东陇风动松呼，听叮咛定睛争觑，望苍茫圹广黄芦，恰樵夫遇渔夫……"亦是咬口令。

总之，曲子虽未经过有名文人的修辞工夫，但由于重本色，重自然，便形成一种特有风格。由上文可以见到，曲子艺术的价值，完全是民间文学所特有的。其浑然天成的语言，又往往非脱离民众的文人所能写出。我再举数例于下：

进院中费白银三万余两，连理枝被樵夫砍落长江。（《庙会·汉江》）

我只说不能相见又相见，不能重逢又重逢；金盆打的粉粉碎，能工巧匠又造成。（《审苏三·汉江》）

独自出潇湘馆，小脚儿转移莲花落。（《傻姐多言·太平年》）

苍天爷若怜念，除去病合灾，是不是叶落重生花又开。（《黛玉仙游·诗篇》）

贾宝玉越思越想心伤悲，猛抬头明月如水浸罗帏。

（《宝玉探晴雯·坡儿下》）

他二人走出云霄帐，牛郎开言叫声妻："闰年闰月常常有，然何不闰七月七？（《银河渡·鼓子尾》）

象这等文字，并非能工巧匠所能雕琢成的。这是本色语中天然生成的好语言。民间俗曲所以可贵，便是把握了使用好语言的机会。残元本《阳春白雪》内贯酸斋《红绣鞋·别情》有："四更过，情未足，夜如梭。天哪，更闰一更妨什么？"《挂枝儿》上有一首："五更鸡，叫得我心慌撩乱。枕儿边说几句离别言，一声声只怨着钦天监。你做闰年并闰月，何不闰下一更天！"上文所引《月下来迟》中，妙常听到金鸡叫明，遭怨苍天说："闰年闰月朝朝有，为何今夜不闰五更！"这种民歌情调，真挚动人，古今如出一口。

以上分析，只是就曲子的艺术特色而言。如果从政治思想方面分析，同时可以看出，旧时代反动统治阶级的腐朽意识，传统观念，在曲子内容中的反映，也是相当显著的。如忠孝节义、善恶果报的思想，富贵在天、迷信鬼神的思想，以及隐逸遁世的思想，及时行乐的思想，等等，都一一反映在曲子上。这些不好的思想内容，都应当加以批判。从曲子本事的来源说，或本于历史记载，或本于传说故事，或取自小说，或采自戏曲，或反映群众的现实生活。这表明曲子所反映的内容，同历史和现实有着非常密切的关系，有重要的认识价值，应当批判地继承，不应该一笔抹杀。如关于张生和莺莺、宝玉和黛玉、梁山伯与祝英台、陈妙常和潘必正的爱情故事，曲子多是表现这些旧时代青年男女恋爱的不自由，往往酿成悲剧；同时表现这些主人公对封建礼教进行的斗争。这类主题，对封建时代和半殖民地半封建时代的广大青年，具有一定的教育意义。另有一些反映群众生活的曲子，如

《冯马娶亲》，描写一个不愿嫁给老汉的少妇，在进行控诉之后，终使老妇配老汉，少妇配少夫，无情地讽刺鞭挞了封建统治阶级娶小老婆的丑恶现象；《堪舆失惊》是反迷信的；《尼姑思情》、《和尚相思》是反对旧礼俗的。这类曲子亦有其一定的积极意义，我们应当推陈出新，不要轻易地否定、抛弃它。

十七　鼓子曲与高台曲

高台曲系由鼓子曲与高跷的形式相结合发展出来的，是鼓子曲北派的新兴形式。鼓子曲唱奏的场面比较简单，只须一把三弦，一付匀板，在花前月下，随时随地可以开板；稍复杂一点的，也不过丝弦合奏，长桌相围罢了。高台曲则有了变化。它虽然仍是唱奏鼓子曲的曲调，但经发展之后，已由地摊搬在高台之上扮演。为区别于鼓子曲，遂叫做高台曲。现在中原地带，不问男女老幼，都醉心于高台曲，还有将高台曲与鼓子曲混为一谈的。由于高台曲是新兴的形式，受到群众欢迎，在社会上流传很快，大有掩没鼓子曲的势头。兹将它的发展历史陈述于下。

时在一九二一年左右，河南南阳一带，有几位鼓子曲友异想天开，把地摊鼓子曲搬在高台上扮演。以前年节的时候，有踩高跷的演出，一般是三个人一班，化装为一丑两旦，锣鼓家伙打着，三个人走着剪子股。乐器一停，三个人站定位置，唱着鼓子曲的小调，一唱百合。但这种高跷演出，只唱小调，却不扮演故事。后来，演员把杉木腿去掉，搭成台子，演出时仍然采用高跷式的剪子股走场；乐器方面，把锣鼓改为坠子，不再唱一支一支的小

调子，而是扮演曲子戏来唱。这样一改，生面别开，演出的效果很好，受到群众热烈的欢迎。他们先后演出了《安安送米》、《打瓦罐》以及风情故事《胡二姐开店》等曲目。由于这种高台演出，一面取用鼓子曲的曲目，一面创制新曲，于是奠定了高台曲的基础，并很快地风行各地。一九二七年，豫西荒旱，民不聊生。这一带的曲子艺人为了衣食谋生，将高台曲演到陕西，演到豫鄂各县，所到之处，民众争相传习。又过了四五年之后，高台曲不胫而走，不翼而飞，其传唱范围之广，已经超出了鼓子曲原来流行的地区。演出形式也有新发展。后来，高台曲已采取化装表演。到三十年代中期以后，舞台上化装表演曲子，已是毫不足奇了。在化装表演之外，又加入布景，配置服饰道具，为高台曲的又一进步。一九四三年三八节，河南大学的女学生为了庆祝佳节，决议演出《红楼梦》。事前由我供给曲子，选取《红楼梦》的核心，以贾宝玉、林黛玉恋爱为始，以宝玉完婚，黛玉仙逝，前往哭灵作结。开幕之后，舞台上一片暮春景色，所用花卉是由园艺系暖室借来的。宝钗捕蝶，紫鹃舞蹈，林黛玉在花丛中担着花篮姗姗来迟，傻大姐在沁芳桥自哭自诉。林黛玉晕倒在绿草地上，贾宝玉扎跪在白帏灵前，一幕凄凉境地，深印在观众心底。由于布景烘托曲情，自下午七时演至深夜二时，全校师生以及潭头寨内观众，空巷前往，无不交口称道。女大学生们的这次演出，标志着高台曲艺术又提高了一步。从此以后，河南大学在各种节日纪念日，凡露布“曲剧”，必有布景配置。陆续演出过《吵婆家》、《水漫蓝桥》、《状元祭塔》，后又改编元曲《㑳梅香》，传奇《汗衫记》等，都能演到好处。这种高台曲配布景的演出形式，会有发展前途的。

高台曲与鼓子曲的区别，约言之有以下数点：

（1）场合——鼓子曲是地摊唱奏，高台曲是高台唱奏。但在非正式表演的时候，亦可以二人对坐，一拉一唱。

（2）乐器——高台曲以坠子为主要乐器，匀板相随。间或以三弦二嗡相配，与鼓子曲以三弦为主要乐器不同。坠子音域较窄，没有老声，只能拉小调，不能包牌子，与三弦不同。

（3）篇章——高台曲所用的曲子，系含有故事性，必具联套型，与鼓子曲除联套曲子外又有《单调》《干鼓子》《头尾凑》等短章不同。

（4）曲调——高台曲所用的曲调，只限于北派曲调的一小部份。常用《满舟》、《汉江》、《扬调》、《打枣杆》、《诗篇》、《太平年》、《剪剪花》、《银纽丝》、《罗江怨》、《坡儿下》、《茨儿山》等十数种，多在鼓子曲的八大调之内。其中不用牌子的道理，一则是小调通俗，再则主要乐器只有两根弦，一唱牌子，就不能包腔。据此可知高台曲是纯北方的，是适应群众需要的。

（5）唱法——高台曲所用的杂调，取自鼓子曲，其曲谱完全相同。但在演唱时的腔调，则迥然有别。由于字句间惯带花腔，或夹杂“哎呀”“哼啊”之音，求其软甜淫靡，容易受人欢迎。所以鼓子曲与高台曲曲谱相同，其分别在于唱法韵味不同，入耳就可以分辨。

（6）宾白——鼓子曲即使是长篇联套，亦不全带宾白；高台曲每一出内的宾白，不能缺少。

二者的区别，略述如上。总之，鼓子曲如京剧，高台曲如梆子；鼓子曲如青衣，高台曲如花旦。身份不同，情韵自别。一雅，一俗，雅乐欣赏人少，俗乐所好者众。在今日的中原城乡，高台曲为社会上人民大众时尚的娱乐。会曲子的人到处都有。文娱团体，业余游艺，各机关、各学校的农村宣传、纪念庆祝，无

不以高台曲的演唱为重要形式。工人、农民、军人、学生，《扬调》、《汉江》可以信口哼出，有板有眼。山野道旁，农村里巷，高台曲调每每迎风传来。一九四三年暑假，本人横断五百里伏牛山脉，住宿深山小镇的合峪、车村，不意在夜阑人静的时候，坠子与歌声同奏，使我惊讶曲子流行之广，传布之速，以及势力之大。三十年前，我读书私塾的时候，每闻有人哼“杀黄——杀黄”，我亦“杀黄——杀黄”地哼着。“杀黄”二音，系代替工尺谱音节的。曲谱的抑扬节拍，用“杀黄”连续哼出，曲调熟后，曲子即可以逐音应弦。今日已听不到“杀黄”的声音，而高台曲调却已喊遍山野了。

高台曲的曲子，除多半取自鼓子曲外，利用旧日小说、民间唱书编制的也很多，但好的却很少。唐河李某在抗日战争时期，曾编有《木兰从军》、《劝夫抗战》、《捉放曹》等曲目，各出的结构与乐调，全能高人一筹，上演后博得好评。其余反映民间生活的曲目，如《李豁子离婚》等，亦很有价值。高台曲是新兴的曲种，风行一时，但本身也还存在不少缺点：（1）舞台布置简单，表演单调。（2）曲调有眼，唱时的变化太少。（3）风情曲多，题材偏狭。如能努力加以改进，逐渐削去曲调浮靡之音，吸收鼓子曲中的四方杂调；将新兴的现代歌曲，随时注意吸收；题材尽量扩大，编制适应新社会需要的曲子。这样，一定会发挥很大的教育作用。假如添上布景、灯光，舞台效果会更佳。高台曲是广大劳动人民所欢迎的艺术形式，它的发展一定会超越鼓子曲之上。

十八　整理鼓子曲的经验总结

我生长于新野县的一个农村中。在儿童时代已习闻鼓子曲的歌调。每年农忙后的柳荫月下，或者是雪夜围炉，瞎谋娃，是一个盲乐师，抱着三弦，到处弹唱。我沉醉在鼓子曲音乐的美妙意境中，不知有多少次。那时每届年节，农民们疯狂了一样地欢乐。锣鼓响器合奏之下，或高跷，或旱船，或杀狮子，或玩龙灯，所唱的歌子，不外鼓子曲中的俗曲小调。男女老少全都沉浸在这种通俗音乐之中。牧童、樵夫、游荡子、小学生，俗曲小调，人人会哼；"杀黄——杀黄"，随处可闻。俗乐在农村这样普遍，无怪乎故里的父老子弟说话的时候，往往把弹唱时的名物术语活化在语言中。行事有计划，叫"心里有板眼"；莫高声说话，叫"弦子要低点"；弄错了，叫"岔板"；差的远，叫"不粘弦"。由此看来，俗曲已经成为民间生活不可缺少的东西。幼小的时候，我虽然能哼三两只小曲，但是对这种民间文艺的价值，全不能领会。一九二三年我在信阳，又二年来到开封。由南到北，时常见到象瞎谋娃那样的弹唱，才知道这种俗曲是流行各地的。一九二六年，郑振铎先生出版《白雪遗音选》。我又发现鼓子曲中一些俗曲，竟然载入《白雪遗音》中，不禁惊讶俗曲的来路之大，感到实有研究的价值。其时我已飘泊外地，只好托故里友朋注意搜集，但经历十年，毫无所得。迟迟到一九三七年冬，由于日寇的进逼，我从开封回到南阳。那里的卖茶肆、教育馆，每日三弦琵琶，弹唱不辍，乐声洋洋，能使游人心醉。这时候，我决心要

把南阳的曲子加以搜集和整理。

首先要提到旧友田洁艇先生，他对我的帮助最大。他说瓦店（南阳南六十里）东许庄的萧清琏先生集曲很多，蝇头小楷，硃笔圈点，可是至亲厚友概不借阅。在一个月时间内，由于田先生的再三努力，萧先生迫不得已，借出了一册。他对田先生说："这一个本子，不知要落到谁手！"他预想曲本一传出去，当然是难以收回的。这个曲本果然是棉纸厚本，桐油油边，硃笔圈点，封面上写着一个"未"字。我借得之后，欢喜欲狂。出萧先生的意外，我在一周之后如期奉还。于是又取来"巳""午"两册，还了再取。萧先生秘不示人的珍藏，就这样一一入我囊中。后来在南阳同他见面了。他是一个念过书的农民，农闲了以音乐自慰，但能唱不能弹，业已专力于此三十余年。玩曲子的人多半"心勤"，佳曲不肯传人。有时候，他为一支佳曲，要经三番五次地弹唱，默诵暗记，才能抄下。他的老师镇平冀奇，是一个落魄乐师，民国初年不知飘泊到哪里去了。冀奇曾说全部《西厢》是唐河落第秀才冉青所编。又说，清末李军门在南阳的时候，叶先立以能曲子擢居高职。一九一九年，南阳地区蝗虫遍地，曹县长督队捕蝗，来到金华乡的一个野庙前，听见乐声盈耳，原来是几位乐师正在弹唱《扒灰》（淫秽曲目之一），县长听得出神，破门而入，称赏不绝。后来把曲友的姓名刊入捕蝗纪念碑上了。赵倜督军河南的时候，赊旗镇王铁生以能唱曲子，入督军幕，趾高气扬了几年。这些都是民间艺术爱好者经常说起的事情。

把萧先生的珍藏分门别类抄下之后，听说南阳民众教育馆曾受命搜集曲子，存稿很多。我去问馆长，则绝口否认，所有稿本秘不示人。至友田洁艇先生与馆员相识，在一块儿吃喝了几次，自馆员手中又将萧先生所未见到的偷偷抄出。此后访得的零篇短

章，与日俱增。

十多年来，我无时不注意搜集工作。有时候为访寻一曲费尽心力。《梁山伯与祝英台》故事，缺少《送友下山》一出，遍访不得；付之阙如，则故事本身不完整。一九四〇年春，由于陶建基先生的努力，缺陷得以弥补。《白蛇传》的《收小青》，《陈妙常》的《紫云庵》，均曾阙失。若不补齐，故事本身都不圆场。可是，踏破铁鞋无觅处，寻访八年，毫无消息。一九四五年春，敌人再犯南阳，我携带全家自荆紫关避地郧阳县境的麻池山中，不意邂逅朱君凤池。他欣然以所藏曲稿见示，《收小青》、《紫云庵》两出居然都有，真令人乐不可支，正所谓得来全不费工夫。一九四三年春，我在南阳报纸上公布了我所有的曲目，并征求所无的曲子。由于远近同好的协助，前后收到百曲以上。合计以前所有，共四百种，四十万言。或以为鼓子曲已搜集得够了，实则不然。一九四四年冬，路过内乡师冈，吕镇长以《双玉》、《听琴》见赠。在荆紫关的两次弹唱场合中，又发现了闻所未闻的曲名（后由陈春轩君抄寄）。日寇投降后，党震藩君以其珍藏的全套《西厢》寄下，藉供校对。假如待到搜集完备，再行出版，那是永无出版之日的。一九三八年春，敌机轰炸南阳，正是忙于请人抄录曲子的时候。某先生当时在所抄曲稿上写了八个字："如此时代，抄此何用！"它的用处，即在于今日编定的《鼓子曲存》。十多年来，所得曲稿的保存，实非易事。一九四〇年冬天，敌人骚动郾、漯，那时候我远在北京教书，爱人孟华三携带五儿女避难，仓促间衣物尽弃，仅把曲稿带出来了。一九四四年嵩、潭失陷，次年宛西战役，都是在极艰苦的战乱环境中，抛弃了衣物，拼力携出曲稿。我对曲稿和对我的孩子是同样重视的。

曲子与曲谱，同为五百年来无名作者不断创造与修改的结晶。有曲子无曲谱则不能唱奏，有曲谱无曲词则可以创造，曲谱比曲词的价值为大，其创制亦比曲词为难。因而征集曲谱的工作也更加重要。一九三九年，听说南阳石桥郝吾斋先生为曲界泰斗。我为搜集曲谱，专程拜访他。郝先生年纪七十，体弱声细，一手好筝，能唱出不能开出，会曲谱虽多，可惜不能记录下来，朋友们以曲谱见赠者，多系常听到的杂调，无甚精品。这使我感到了征谱工作的困难。迟至一九四三年春，报端公开征曲之后，虽承远近同好不弃，但距离完成此项工作的历程尚远。我搜集曲谱，最注意的是访求最名贵的《劈破玉》，假如得不到它，征求曲谱的工作也就失去意义了。一九四三年，有人向我介绍说，唐河李柏芝是曲子行家，我便同他书信往还，取得联系。李柏芝告诉我，沁阳王省吾家有《劈破玉》这个宝贝，可是数十年来，已不传人。王省吾系名师王二胡琴的长孙，家学渊源，擅长俗曲。南阳一带会弹唱曲子的不下千百家，会此曲的千无一人，而且从未听说有《劈破玉》。可见《劈破玉》不传于鼓子曲坛，时间已久，如同嵇康的《广陵散》一般。既知沁阳有这种宝贝，于是奉函托友，却始终不得结果。一九四三年冬，利用寒假走访沁阳，亦不幸未遇王省吾，遂有将丧斯文之感，非常失望。为了《劈破玉》，前后发函不下十多通，陆行千余里，未获结果。一九四四年冬，经李柏芝的多方努力，才终于获得王家的秘稿。王氏在稿末注明："此谱系数十年来不传之秘稿，今开赠先生，幸勿等闲视之。"得到这一名贵曲谱的时候，我喜欢得要疯狂了。

开曲谱是一种苦工。开谱非如弹唱之轻快，必须一人弹奏，一人笔记；经过十次八次反复合弦，校对音度，方能定稿。既然这样难开，非邀约同好共同努力不可。一九四四年盛暑，战事频

繁，我冒着危险去唐河走访李柏芝（见面时知道他吸鸦片，过着破落地主的剥削生活。解放后又听说他有反革命行为，已被人民政府法办）、党震藩。据闻党先生致力曲子已四十年，能记长短曲子千种以上，会新鲜调门很多。可惜他到别处弹唱去了。李柏芝长于三弦和秦筝，也有三十年的功力。领教之后，并允将所会的大牌杂调，逐一开出，我遂请他帮助集谱工作，他很高兴地答应了。以后三年间，他们两人陆续给我寄来很多曲谱。一九四四年暑后，又趋访张松亭、华清臣二先生。两位先生曾在洛阳为罗东峰（国民党反动政府的河南省保安处长）夫人教曲，他们将所存曲谱底稿，毫无保留地见赠了。在荆紫关遇到老曲友马从龙先生。马先生是南阳人，以卓文君闻曲来奔，携其情人寄居荆关已三十年。经数月工夫，帮助他开出了三种曲谱。清末号称"曲子圣人"的汤印侯老曲友，抗战时期在老河口卖茶，以弹唱为生，曾在江西弹唱三年。前不久，他亦惠然寄来曲谱一种。由于各方友好的协助，经过十年努力，得到了曲谱一百三十种，包含明清以来各地民间兴起的俗曲杂调。

我在选编《鼓子曲存》、《鼓子曲谱》之外，又撰成这本《鼓子曲言》。本书意在说明鼓子曲的兴起与发展；牌子与杂调的组织法以及与河北曲的关系；并及乐器的性质，与八角鼓等歌曲的比较；亦讲到关于读音、取材、体制、内容的说明与批判，以及有关民间文学的各种问题；最后拿高台曲作一比较，以见其新的发展。鼓子曲著成文编，这是第一次，错误自然会是很多的。希望得到同好的帮助，再加以修改。

十余年来致力于鼓子曲的经过，略如上述，现在把我对于搜集和整理工作的认识，总结出以下意见：

（1）采集民间文学，必须深入民间，与民间爱好的人士携

手，可以得到他人的存稿，事半功倍。

(2) 采集某种民间文学，必须依靠群众的力量，最好能通过各级组织的领导和帮助，来发动群众合作进行。

(3) 采集某种民间文学，要与通晓它的行家常处多谈，得到学习的机会。

(4) 采集到的鼓子曲，先按性质分类排比，然后改正文字。

(5) 采集曲谱最难，必须经多次弹唱，反复校音，写下来才能正确。

(6) 鼓子曲流行甚广，甲地不见之曲，往往见于乙地，要多方注意。

(7) 流行各地的曲子，文字间常有不同，有价值的，应该并存。

(8) 鼓子曲虽常由农民唱出，不完全是粗俗的，有的文字非常典雅。

(9) 鼓子曲的曲调，甲地乙地的名目相同，唱法拍子却大有出入。

(10) 鼓子曲产生在封建社会，内容含有封建性糟粕是不奇怪的，应推陈出新，批判地继承这份遗产。

(11) 鼓子曲中反映人民实际生活的很少，或许采集工作还没有做到。

(12) 鼓子曲谱尚缺少通乐理的同志，加以研究，加以提高。

一九四五年六月脱稿于宝鸡，

一九四七年二月改于开封，

一九五〇年三月再改于开封。

河南坠子书

一　坠子的产生及其发展过程

河南坠子书，简称“坠子”，它以主要乐器是坠子而得名。这种民间曲艺形成，从本世纪初叶产生到现在，才不过几十年的历史。它最初是由“莺歌柳书”和“道情书”结合而发展出来的。莺歌柳书是河南民间曲艺的一种，自本世纪二十年代以后便失传了。它的主要乐器，起初只有一把三弦，一个人自弹自唱；有时候，另有一人手执单钹敲打着，随时与弹唱的人和腔，唱出《梁山伯与祝英台》及《公子投亲》一类的爱情故事。据听过莺歌柳书的人说，那是一种小调曲子，哼来哼去，听起来非常动人，所以拿黄莺歌柳来形容它曲调的优美悦耳。旧时每逢新年节日，城乡集镇都有玩唱的。莺歌柳书的演唱者，原是农村的劳动人民。他们在农闲的时候，学习几个短曲，准备在年节时候玩唱。自从外国帝国主义的经济侵略深入到中国农村以后，许多为生活所困的破产农民，逐渐流落到城市来谋生，莺歌柳书也就在市场出现了。以唱出的腔调而论，它显然竞争不过鼓子曲，以唱词的丰富而言，它竞争不过“鼓儿词”。这些以唱莺歌柳书为营生的艺人，力图创造自己的前途，于是便和道情书相结合了。他们首先吸收了道情书中的鱼鼓筒子和剪板，把原来的三弦改造成二弦，加上单钹，一共是四种伴奏乐器，应用在莺歌柳书的演唱中。那种哼哼的小调，是接受了道情书的腔调，实际上业已起了质变。道情书本是由南方传来的，在北方生意不大好，也便与莺歌柳书合作，吸收了二根弦，配合着鱼鼓去唱。二根弦在道情书

中的作用，是用来坠音的，所以道情书又名“鱼鼓坠”。莺歌柳书和道情书的乐器相同，腔调近似，不久就结合成一种曲艺。把鱼鼓筒子扔掉，留下了坠音的二根弦（这是二根弦称做坠子的原因），作为主要乐器，单钹、剪板用作辅助乐器，群众就称它做“坠子书”。自从坠子书兴起以后，单独的莺歌柳书、道情书日渐没落，在河南早已见不到这两种曲艺了。以唱词来讲，莺歌柳书上的《梁祝遗事》，仍然在坠子书上唱出。道情书的遗产，大本头、小段子，全部为坠子书所接受了。以唱法韵法来讲，道情书在开板时候是五鼓三板。开腔以后，拍三鼓，唱出七字句或十字句；拉腔时候，拍的次数不定，叫做长套鼓。在唱垛子板的时候，是分上下韵唱出的。这些技法、韵法，以及其他所谓三字嘣、五字嵌、七字韵、巧十字、拙十字、滚口白等，一一搬在坠子书上了。最初这些腔调，还和道情书的腔调近似，后来越变越不同了。这种曲艺形式，在一九〇〇年左右，已出现于开封市面。

新兴的艺术形式，往往是新鲜动人的。于是唱莺歌柳书的，唱道情书的，都纷纷放下原有的书业，改而从事坠子书新曲艺的唱演。坠子书的生意一天兴盛一天，学习坠子书的艺人，一天多似一天。当年生意甚好的鼓儿词的营业，反倒走下坡路，生意日趋清淡。新兴的坠子与旧的曲艺于是出现了矛盾。当初有一位道情曲友叫雷明的，改习坠子。鼓儿词艺人领袖王老二举出两种理由指责雷明：一是侵犯了弦子业的权益，二是立着唱的艺人不应该任意改为坐着唱。双方争论的结果，雷明终于放下单鼓，拉起坠子。这是光绪三十年（公元一九〇五年）的事。这说明了坠子兴起的时候与旧的传统斗争的情景。后来，鼓儿词上的皮鼓和脚打板两种打击乐器，鼓子曲特有的乐器八角鼓，都被坠子书所吸

收了（一九四三年，我在伏牛山中听坠子书，曾见到配用这些乐器）。由于乐器种类越来越多，推动坠子艺术时时改进，时时提高，经过十年的发展，坠子在曲艺中已占有相当重要的位置。到一九一二年以后，河南坠子书已蜚声省外了。袁世凯做皇帝梦的时候，曾经把许昌有名的坠子艺人赵远祥召到北京，在故宫里唱了三天，把一身黄马褂赠给他，后来人们就叫赵远祥为“黄马褂”。

一九一四年以前，唱坠子书的只有男艺人，露天摆出几条长凳，自拉自唱，而且是单口唱出的。由于得到群众的爱好，有些茶棚便和会唱坠子书的艺人合作起来。河南的各种曲艺，从来是没有女艺人的，坠子书进入茶棚以后，开始有马三妞、孙娇玉等几位女艺人出现。续而又有马双贞、马玉贞等，都很有号召力。坠子书女艺人的出现，对于坠子书的发展产生三种影响：

（一） 以前是单口来唱，一个人代表多人的身份。例如唱《凤仪亭》，一个人担任吕布、貂蝉、董卓三个角色，顺序唱下去。有女艺人以后，往往用双口、三口来唱，这是一种进步。

（二） 以前男艺人所唱的书，大本头多，小段子少。自女艺人登场以后，《万花楼》、《二度梅》、《包公传》、《迎合春秋》、《马乾龙走国》、《陈三两爬堂》等，这些大套不大适合女子唱，便兴开了小段子，如《辞曹》、《玉堂春》、《小放牛》、《小黑驴》等，这些段子都是常唱的。小段子轻便灵活，只须二十分钟就可以唱完一段。

（三） 以前坠子书的腔调，本来近于道情书和莺歌柳书。女艺人登场以后，渐渐加出很多咿呀的花腔，在声情、韵味上，和以前大大不同。从此，茶棚内的坠子书和逛夹道的坠子书，就气派迥异了。

坠子书生意最清淡的时期，是一九二六年左右。那时候军阀

混战，把河南闹得民不聊生，书场也就冷落起来。坠子书艺人苑立凤，因为在开封站不住，在一九二五年首先到天津演出。第二年，王明福、乔清秀等先后到京津谋生，到处受人欢迎。王明福号称坠子大王；乔清秀的坠子，竟传遍了南北。

在河南，坠子书生意最好的时期，是一九二七年大革命发展到河南以后的两年。那时人民生活较为安定，农村收成较好，市面比较繁荣，娱乐场所拥挤客满。以开封相国寺来说，坠子书茶棚排列了六七个之多。同时，成立了一个戏曲改良委员会，训练艺人，审查唱词，又新编了一些提倡放足、戒烟及宣传革命的段子。这种初步的改革工作，时间不长，因为国民党的反动统治很快地重压在河南人民的身上。曲艺界在反动政权之下，便无力改进了。

到新中国成立为止的二十年间，坠子书虽然没有显著的改进与提高，但却逐渐普及于河南全省。开封、郑州、新乡、漯河、界首、亳州，是坠子书生意的六大重点。在这六个重点城市及其附近各地的群众，是最熟悉、最欢迎这种曲艺形式的。其他河南所属各县，虽边区远地，深山小镇，亦常常有坠子书的唱奏。外省城市除京津外，有些艺人，西边卖唱到西安、宝鸡，东边卖唱到徐州、海州。蚌埠、南京、鄂北各地，亦有坠子艺人的足迹。普通都是称做河南坠子书的，但在砀山以东叫做“弦子鼓”，南京叫做“鱼鼓坠”，鄂北各县俗称“疙瘩头”。在以上各地区中，除六大重点城市及一两个大都市是在茶棚内唱出外，其余大都是在露天或夹道中唱出的。

河南解放以后，旧艺人参加了文联，进行了有计划的学习和曲艺改革工作。由于改造了思想，编唱了新词，他们在新社会已能担负起娱乐群众、教育群众的任务。近年河南省实行土改，开

封有几个中学到农村宣传，演唱了新编的《土地还老家》等坠子节目，受到了农民的欢迎。

二　唱出时候的情形

坠子书唱出时候的情形，就其场面来讲，可以分做三种：

（一）　茶棚下的坠子书

以开封来说，相国寺内，及南关闹市，合计有七八百个茶棚是以唱坠子书来招揽听众的。在许多座位前，有一张方桌，桌上放着直径八寸大小的皮鼓，还有一块小小的醒木。桌后坐着一个或两个盲乐师，手中拉着坠子，足下踏着脚打板。"点生意"后，桌前出现三个或两个女艺人，她们左手握着一副檀木剪板，右手执着一支筷子。一声响来，众乐齐奏。两把坠子拉着同一的快板，艺人手中的剪板哒哒地叫，桌上的皮鼓咚咚地响，与弦子的乐调配合着，奏出统一的和谐的旋律。这一个闹台，会闹得群众耳热心痒，不觉要挤进茶棚内坐下。开腔时候，鼓声停了，艺人手执剪板。与弦子悠扬的声音配合着敲打着；有时候放下剪板，拿起盘子大小的单钹，用筷子或敲或打或划，与丝弦的节奏拍合着。醒木用得不多，为了振起听众的精神，有时候在桌上乒的拍它一下。这是一种较大的场面。

（二） 露天的坠子书

在群众集聚的场所，亦常有露天的坠子书。单桌后，坐着一位盲乐师，手中拉着，脚下踏着。桌前摆着几条长凳，听众围绕一个圈子，愿坐的坐下。或男或女的艺人一二人不等，手执剪板和乐师合奏一个闹台后，就在听众面前唱起来。

（三） 逛夹道的坠子书

夏天黄昏后出来唱坠子书的，茶棚内的艺人称他们是“逛夹道”的。他们为了生活的压迫，约合一个伙计带路，到背街小巷去“逛夹道”。盲乐师抱着坠子，走着拉着，那种快板的过街调，活泼热闹，颇能引人注意。有人来打招呼，那是生意到了，一个闹台之后，自拉自唱起来。带路的伙计，打着檀板，有时候还会帮腔。

以上三种场合，唱出的书段各有不同。那茶棚内的坠子书，有的专唱小段子，有的专唱大本头，把小段子当作插曲。露天的坠子书，也是以唱大本头为主。逛夹道的坠子书，从来不肯唱小段子的。小段子只须唱二十分钟就完了，唱完后，艺人双手捧着荆盘到听众面前要钱，多少不拘。收钱后，再唱另一段，愿听的坐下，不愿听的可以出去。如唱大本头，是在告一段落喝茶时候才能收钱的。我曾用三个黄昏，听了一部《红风传》，一晚收一次钱。第二晚开唱时候，追述了第一晚的情节；第三晚重复了第一二晚的情节。这样慢慢道来的唱法，既是为了照顾中途参加的听众，又能拖延时间多唱一个黄昏，真是一举两得。

以下再讲坠子书的“引子”吧。奏着闹台的时候，在快板中乐器突然改了慢板。艺人要开腔了。有的开腔就唱书段的正文，有的先唱四句诗，或者即兴诌一段“引子”，字句的多少不定。我们常听到的四句，是：

三国战将数马超，定计还数孔明高。

赵云混身都是胆，张翼德喝断当阳桥。

唱了“引子”后，接着有一段滚口白：

四句上场诗念过，内有半部古段相随。

诸君不嫌俺破喉咙哑嗓，慢慢送来一回。

弦子紧接着拉过门、起板，艺人随着音乐的拍节，言归正传。引子是没一定的，随着艺人的兴趣唱出，有时唱：

交代接纲归正本，论论当年文正风。

哪部书不唱千千遍，小段子经过万人听。

千千遍，万人听，各人口内辨巧能。

一部书要叫两人唱，俱都是音同字不同。

唱书人分出喜怒哀乐四个字，分讲清才能敬先生。

先生们别管俺的腔好歹，只要俺句投韵稳交代清。

从这段引子上，说明了唱书的要分清“喜怒哀乐”的情节，并要唱得“句投韵稳”。有时候又这样唱：

卖罢红尘言归正，论论当年文正风。

回文单表哪一个？接住上文对你明。

人人说我忘记了，小弦子一拉记得清。

爱听文，爱听武，爱听奸来爱听忠。

爱听文来《包公传》；爱听武来《水浒》兵；

爱听奸，《庞国丈》；爱听忠来唱《刘墉》；

半文不文《两块印》；苦辣酸甜《挂红灯》。

诸位先生莫发躁，俺伙计拉我还唱您们还听。
从这段“引子上”，说明了坠子书顶喜欢唱的大本头，是些什么名目。“引子”大概是唱大本头时才需要的。有时候唱的“引子”，是一个诙谐的小段子，其情调必须注意到上下接纲的调协。如有一段“引子”是这样唱的：“闲暇无事向正南，遇见个小秃泪涟涟。问声小秃哭啥哩，俺独没有辫子盘！”“闲暇无事向正北，见个石匠背油槌。看你不象裱糊匠，为啥去打龟驮碑！”在这样信口胡诌的“引子”后面，顺势拉扯在书段的正传上。那就是“言归正传”了。

言归正传后，唱奏的情形及其发展的大势是这样：

坠子书的本腔是很少变化的，要是一道腔的唱一个段子，不仅听众厌倦，就是唱奏的艺人也觉得太单调了。有些艺人，为了避免单调，在唱奏的时候生出两种方法。第一是身段表情与情节的配合。例如《凤仪亭》唱到吕布说：“有朝一日得了地，立志先把老贼除！”的时候，就会语音急遽、腔调提高地唱出，同时用手势表示出愤怒的样子。又如《黛玉焚稿》唱到“林黛玉看罢诗稿泪如雨，叫紫鹃手帕取来我的亲人”的时候，就会语音迟缓、腔调低沉地唱出，同时用手势表示出抹泪的样子。第二是在坠子本腔中偶然嵌入一支小的插曲。例如在《吕蒙正赶斋》的后半段，“彩球打着了吕蒙正，他手拿彩球去投亲眷”一节，会用一个小调来唱出的。在《古城会》的后半段，“青龙偃月向上举，城头上吓坏涿州范阳张老三”几句，会用梆子腔唱出的。其他《正对花》、《反对花》、《探清水河》几个段子，都是用另一些小调唱出，可见有些艺人是在逐渐改造本腔的唱出，要竭力避免单调的毛病。如能吸收各种小调，把河南鼓子曲中的杂调以及时兴的小调，吸收到坠子书里，唱一段本腔，改唱一支《双迭

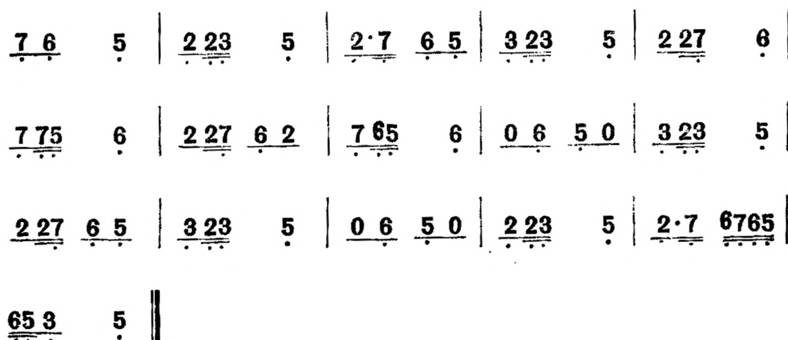
词》；转入本腔，再插入一支《哭书韵》，或者一支《茨儿山》。按故事情节灵活地运用各种不同的腔调。这样一来，可以增加坠子书的声情，把坠子书的乐调提高一步。

近年来坠子书的唱出，确系在不断地发展。一九四八年冬，豫东有一班坠子艺人到开封来，把坠子搬到舞台上唱出。乐器除原有的坠子、剪板外，又加上了锣鼓；乐调除坠子本腔外，又夹杂着“泗水调”、“凤阳歌”、“梆子腔”、“二家弦”及其他小调。因为他们穿箱简单，没有引起群众的注意，就匆匆地走了。这种坠子，大家都称做“坠子嗡”。“坠子嗡”在开封似乎是失败了。但就坠子书唱出上看，由地摊搬上舞台，又丰富了乐调的内容，仍算是一种新的发展。如能继续改造，逐步提高，“坠子嗡”发展为舞台剧，是很可能的事。

三　坠子音乐

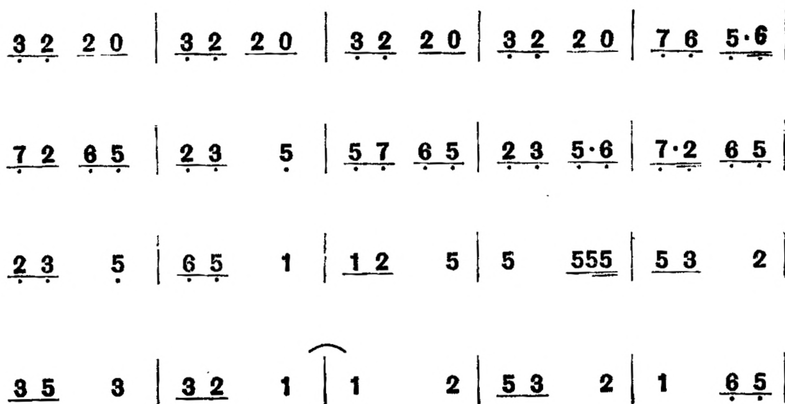
坠子书的音乐，是非常简单的。它的主要乐器只是一把坠子。因为它是用“莺歌柳”中的三弦来改造的，所以坠子头上都是三根柱眼，留下来一个不用；脚下不是蛇皮鼓，而是桐木板鼓了，两根弦的音域比较窄些，不能拉出复杂的曲调；桐木板鼓发音苍老，是为了适合坠子书的腔调的需要。在工尺谱上说，坠子是尺合调，即内弦为“$\underset{\cdot}{2}$”，外弦为“$\underset{\cdot}{5}$”，以下的一些乐曲，是按坠子的尺合调谱出的：

（一） 过街调



在黄昏时候，逛夹道的艺人，到大街背巷去找生意，手把坠子走着拉着，就是这个曲子。这个曲子可以反来复去地拉下去。

（二） 闹台调(甲)



66 5 | 5 - ‖ （第一节）

65 1 | 12 5 | 7 67 | 65 67 | 65 67 |

67 67 | 6 5 | 5 32 | 1 1 | 5 5 |

3 23 | 5 32 | 1 1 | 6 5 ‖ （第二节）

2·7 67 | 6·5 67 | 65 67 | 67 67 | 6 5 |

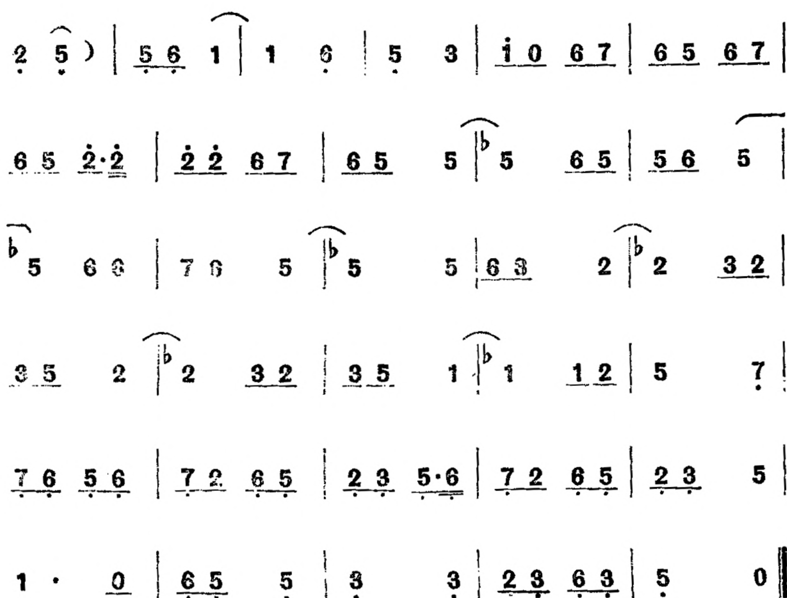
23 5 | 3 23 | 21 1 | 6 6 | 5 - ‖ （第三节）

坠子书场中，在“点生意”后，必然地先奏一个闹台。这个闹台调共分三节。第一节拉完，艺人要是无意张口，接着拉第二节；第二节拉完，艺人仍不张口，跟着拉第三节。在第三节拉完后，艺人必然要开腔，弦子随着改了牌子追上去了。闹台调不只限于这一个，又有这样拉出的：

（三） 闹台调（乙）

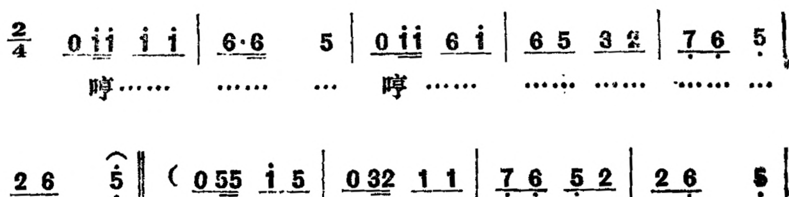
32 20 | 32 20 | 32 20 | 32 56 | 72 65 |

23 5·6 | 72 65 | 23 5 | （或 32 72 | 65 35 |



闹台相当于旧戏中的“打通”，是吸引群众的前奏曲，必须拉得紧张、热闹、活泼、快乐。乐师们本于自已的心得，任意变化，任意创造，拉出同一个牌子，也未必能完全一致。以闹台调来说，当亦不限于以上的两种。

（四） 七字韵（慢行快）



2 3　5 | ）（过门）

闹台以后，就要出场唱了。通常以“七字韵”为主。在未入正板前，用以上的开首调起板，叫做“哼弦子”。就是定定弦子高低音的意思。三十年前的哼弦子，是“三请四送”，唱的人唱出一腔，乐师紧拉着送上一腔。如唱出“闲言不唱归正本”，艺人只唱到“正”字，乐师一面拉着，接着唱“本”，这样二人合唱一句，就叫做一请一送。合唱三句，是三请三送。第四句时候，唱的人唱一个整句，乐师到最后一字又和一声，多出一送。经过这三请四送，弦子音的高低与唱出的腔调，很谐合了。近年来的哼弦子盛行以后，再也听不到三请四送了。哼弦子后，接着就拉出：

4/4 5351 6165 3212 352 | （5351 6165 3212 352）|
嘉庆 无道 登了 基　（上韵）

3235 6165 3212 5 1 | （5351 6165 3212 5 1）|
人民 逃荒 乱唧 唧　（下韵）

‖: 2 1 2 1 6 2 6 1 2 | 2 6 1 2 2 3 3 2 1 6 1 :‖
逃来大 车 并小 辆 逃来 驴驮担 担 的（上下韵）

2 2 2 6 3 3212 3 | 3 6 1 2233 2177 6 5 |
逃来一 人 王二 愣 住在 河南 道口 集　（上下韵）

（7653 5653 2151 7 6 5）‖

以上是“七字韵”的第一小节。已经入了书段的正本。正本前，有时候唱上场诗做为引子，有时候上场诗是省略的。假如唱

这样的一首上场诗："一寸光阴一寸金，寸金难买寸光阴。寸金掉了有人找，一天过去往哪寻。猛虎虽瘦雄心在，人穷要知志不贫。穷站大街没人问，富住深山有远亲。闲言几句归正本，听书不如正本云。"一共十句五韵，要嵌入上边的三韵中，把第三韵、第四韵垛入重复符号以内。重复符号是可以任意重复下去的，不论有十韵八韵都可以垛入。上一小节如为上场诗占用，到第二小节就唱入正本了。

i i i 6 i 6 5 3212 3 5 2 | （i i i 6i65 3212 3 5 2）|
王二 愣 是个 巧木 匠 （上韵）

3235 6i65 3212 3 5 1 | （过门有时可以省略）
锛锛 砍砍 做生 意 （下韵）

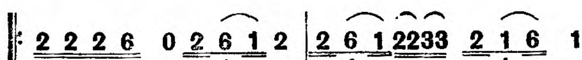
|: 2 2 2 6 0 2 6 1 2 | 2 6 1 2233 2 1 6 1 :|
铜钱赚够 百十 串 一心 要娶 女花 枝

5 2 5 5 0 5451 5·5 | 5 2 5 5653 2151 67 5 | （上下韵）
白从佳人 把门 过 外人 送号 老少 迷

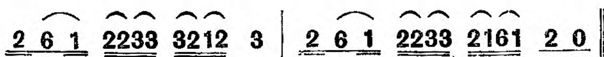
（5 2 5 5653 2151 76 5 ‖ （上下韵）

这一小节是紧接上一小节的。不拘几韵，全可以垛入重复符号的那一韵中。此外还有一小节是用在一个书段的结尾的。例如《小黑驴》段子唱到快完时候，用下边的七字韵调：

535i 6i65 3212 5 i | （535i 6i65 3212 5 1 ）|
娘的 名字 黑丫 头 （过门有时可以省略）

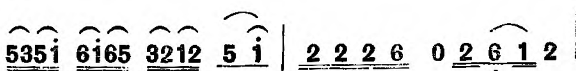


成人长大　没事　干　叫他　担挑　卖黑　油　（上下韵）

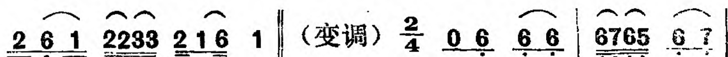


本是　黑妮　一个　段　说个　别字　把人　丢（上下韵）

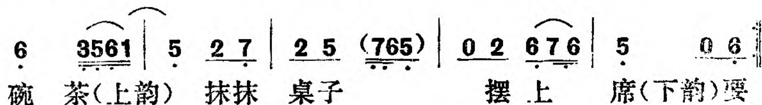
这个煞尾节中的重复符号，和前两节中的重复符号的意义完全相同。在前两个小节进行到中篇以后，往往要加入这样一个变调。



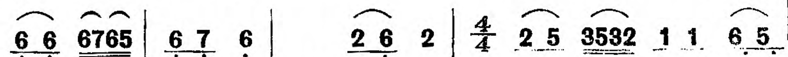
一蹦　三跳　妻孙　子　迎接光棍　进大　门　（上下韵



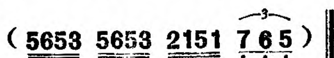
三步　两步　客庭　里　（下韵）　吃袋　烟来　喝



碗　茶（上韵）　抹抹　桌子　摆上　席（下韵）要



问　吃的　什么　菜（上韵）老　少　不　知　听在　心



（下韵）

这个变调，常常用在书段的后几段中，应该是越唱越快的。以上的四节曲谱，是“七字韵”的基本曲，尤其是过门都是只重一句，唱奏时候，是可以灵活地夹杂着辅丽音的。一个小段子，所以要分很多小节去唱，完全是为了避免单调，听众会感觉到音乐上有多种的变化，使一小节等于一个小调的作用。

“七字韵”唱出时候，是弦子搂音。搂音是唱完一句，弦子照样再重拉一遍当做过门。搂音有两种，在男艺人唱的时候，搂音是唱下去，拉下去，上韵接下韵地向前进行；女艺人唱的时候，是每个小段子开始时候，只有第一个上韵搂音，下韵就改做托音了，紧接着托音到底。

“七字韵”一名“大方韵”，应用的机会最多。艺人唱出时候，往往任意夹杂字句，九字、十字都嵌在“七字韵”中，所以听起来并不一定是七字句。此外，有以下的几种曲牌。

（五） 五字嵌

0 1 0 1 | 6 6 1 | 0 2 · 5 7 | 653 5 |

小 姐 进园 门 抬 头 用目 洒（上韵）

0 6 5 3 | 5 5 2 | 0 2 0 5 | 653 5 ‖

园 门 圣贤 瑞 前 来 齐观 花（下韵）

书中常有五字句，唱时就用“五字嵌”。也分上下韵，前两句是上韵，后两句是下韵。

（六） 巧十字（甲）

676 5 | 553 2 | 2 2 0 7 | 6 0 |

鬓角 里 插金 花 蜻蜓 展 翅 （上韵）

756 7 | 553 2 | 553 2 2 | 5 0 ‖

网须 鬓 扎绒 绳 红绿 两 根 （下韵）

巧十字（乙）

2 23 5 | 2 2 2 | 3 2 2 2 | 6 0 |
三月 里 三月 三 牛郎 织 女 （上韵）

2 2 2 | 5 3 5 | 2 2 6·3 | 5 0 ‖
四月 里 下严 霜 各地 草 败 （下韵）

（七） 拙十字

0 5 6 7 | 6 55 5 | （6765 525） | 7 6 6 65 | 4 （0 5 |
朱洪武 坐南 京 明君 有道 （上韵）

0 22 6 7 | 6765 65 4） | 0 7 5 5 | 2 3 5 5 | 3 2 1 1 |
普 天下 干国 卿 治国 安

0 1 5 | （0 5 0 5 | 0 5 7 5 | 2 3 5 5 | 3 2 1 1 |
邦 （下韵）

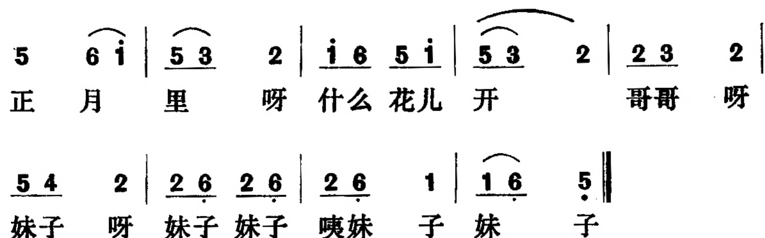
0 6 5） ‖

书中的十字句，有时候用十字句特有的曲调唱出。又可分成两种，一种叫“巧十字”，一种叫““拙十字”。“拙十字”唱出的时候比较快，不分节奏地垛上，唱好是很难的；“巧十字”唱出时候，注重韵味，变化很大，不拘限于固有的曲谱。有时候有十三字句，按着巧十字的曲谱来唱，亦名“巧十三字”。

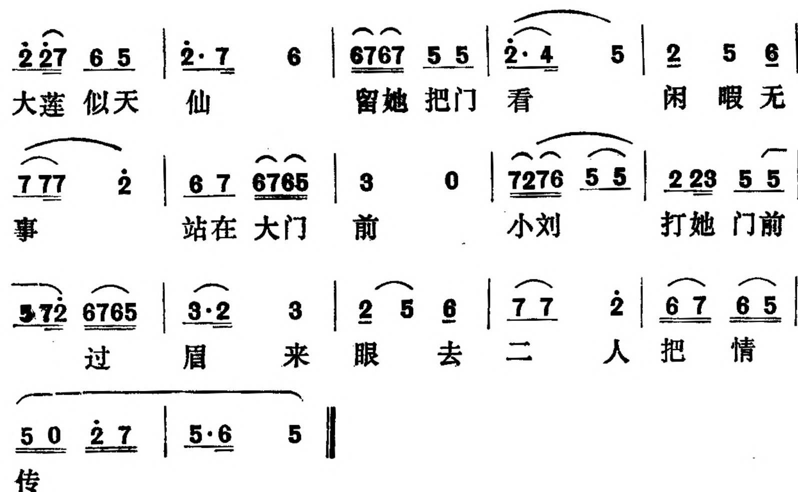
以上的曲调，除掉“七字韵”有搂音外，“五字嵌”与“巧

十字”、“抽十字”全系托音。托音是托着唱辞拉下去的。还有一种“三字嘣”，是不成篇章的，它的曲谱也就无须列出了。

（八） 四季探妹



（九） 探清水河



（十） 二十四糊涂

6765 3 3 | 6765 3 0 | 3 7 6 5 | 1612 3 0 | 3235 6765 |
有个 大姐 二十 五 没有 婆家 心中 苦 隔壁 大娘

3532 1 6 | 3 2 3 5 2317 | 6·5 6 0 | 1612 3 0 |
来说 媒 叫声妈妈 别糊 涂 哎哎 哟

3 2 3 5 2317 6·5 6 - ‖
叫声妈妈 别糊 涂。

坠子书中本来只有这几种曲调的。或者是接受“莺歌柳”的遗产，偶然的几个小段子是用各种不同的小调唱出。例如唱《正对花》、《反对花》、《四季探妹》的时候，是用《四季探妹》唱出的；唱《探清水河》、《小放牛》的时候，是用《探清水河》唱出的。用小调唱出几个段子，无非换换口味，不是坠子书的本腔，在书场中是不能经常听到的。

（十一） 滚口白调

0 7 6 | 5 5 6 | 2 7 2 7 | 5 7 6 | 7 6 7 6 |

7 5 6 | 0 6 0 6 | 0 4 5 | 2 7 6 5 | 0 4 5 ‖

“滚口白”是坠子书接受道情书的遗产之一。道情书中有“哑板白”“滚口白”两种，“哑板白”很短，说白的时候，鼓

板全停；“滚口白”长短不定，说白的时候，剪板和蛇皮鼓继续有节奏地拍打着。坠子书中的小段子，往往没有“滚口白”，大段子、大本头中，“滚口白”是不可缺少的。说白的时候，弦子仍然有节奏地拉着，重复着这个谱子，音调要低。坠子书中的“滚口白”，等于说鼓儿词的道白，道白是一种哑板白。假如在书段中要换韵，就在滚口白以后。

坠子书的乐曲，大致如上。乐师口口声声地说，坠子这种乐器，是一种“活品”，曲调似很简单，但在伴奏时，得心应手，可以任意变化。艺人唱到哪里，弦子跟到哪里，“掉底”了就是笑话。例如坠子的句法与曲调，是分上下韵的。但唱时偶然也有例外。象《刘玉兰夜会李官保》：

杨瞎听得有人叫，白眼翻够七八翻。

回言问道是谁叫，×××××××。

我是陈州李官保，学名就叫李绍先。

中间一韵是有上韵没下韵，这叫做“三条腿”。又有一种有下韵没上韵的，象《小黑驴》：

粉耳朵，粉囟门，粉鼻子粉眼乌嘴唇。

×××××××，还有四支白蹄银。

花鞍子，铜蹬子，檀香木镶就驴鞘棍

中间一韵没上韵有下韵，这叫做“一顺边”。艺人唱出“三条腿”或“一顺边”，乐师就得把弦子紧紧地跟上，一字也不能掉底。艺人偶然要夹杂几句杂调或梆子腔，弦子就得托着杂调或梆子腔前进。所以他们称坠子是“活品”，乐师能够灵活地配合着艺人的需要，拉出种种的曲调。

坠子音乐的缺点是曲调简单，变化太少。拉的弦子仅是起托腔的作用，和说鼓儿词的用弦子包腔相同。只是拿“抑、扬、

快、慢、迟”来表达“喜、怒、哀、乐、恨”等种种情感。这就是所谓“十字诀”。坠子能够唱得热闹，无非是利用这十个字的错综变化。

四 句式

坠子书的文字，既不是文言文，又不似白话文，它是民间流传的通俗文字，似诗非诗的一种说唱文体。说唱文体和诵读文体不同，它必须具备节奏与韵脚。在音乐一节，已讲明有“五字嵌”、“七字韵”、“巧十字”、“拙十字”等几种区别。乐曲是本于句式生出来的，所以唱句也不外“三字嘣”、“五字嵌”、“七字韵”、“十字调”这儿种形式。追溯这种句法，直接是接受了道情书的遗产，间接仍起源于民歌。分析这种句法，可以发现它的基本规律，是由二音停和三音停组成的，拿两句一组来说，有以下长短不同的四种句式：

（一）三音步——就是三字嘣，必须三音停连用，夹杂在七音步句调中，只能用做上韵。

（二）五音步——就是五字嵌，是二音停、三音停组成，独立成篇的时候很少，往往有上下韵地夹杂在七音步、十音步中。

（三）七音步——就是七字句，多系两个二音停与三音停组成。必须是上四下三；但有时候，上四是一三合成。

（四）十音步——就是十字句，系三音停、两个二音停、三音停组成。习惯是上三中四下三。

七音步的句调，必须是上四下三，才能唱得顺口。例如：

二爷接过一杯酒，就知药酒害英豪。

将酒泼在刀尖上，火焰冒够二指高。

这是上四下三的句式。假如把它改成“二爷接过一杯药酒，就知道酒害英豪。将药酒泼在刀尖，火焰冒二三指高”，就成了上三下四的句调，词意虽完全相同，在唱说的时候，就不能流畅自然。这是必须记下的一点。至于十字句，习惯是上三中四下三。例如：

实指望亲上作亲情意重，想不到竹篮打水落个空。

这本是黛玉悲秋红楼梦，象这样痴心女子多伤情。

这是在七字句上，多出一个三字嘣形成的。有时候，十字句却是用上三中三下四来组成。例如：

这一天喊丫环莺声燕语，叫紫鹃和雪雁你们是听。

搀扶着姑娘我把花园进，观一观花草儿散散心情。

形式和上例不同，唱起来倒是无大分别。这是十字句的两种形式。此外还需要解释的，是坠子书中不限于七字句和十字句，有八字句、九字句，还多至十三字句。例如：

大观园一阵起秋风，林黛玉娇质与众不同。

紫鹃说残秋观不到残秋景，百草花败枝叶不青。

黛玉说残秋人爱观残秋景，丫环说怕的是姑娘对景要伤情！

艺人唱到这些句子，用的方法是：八字句的有两个字用急口唱出，仍用“七字韵”的谱子。九字句可以添一个字，把“林黛玉娇质与众不同”唱作“林黛玉那娇质与众不同”。或者仍用七字韵，就得有两处急口唱出。十一字、十三字，都必须有的字急口唱出，就和十字句的唱法相同。所以句子时常有不规则的，但在唱的时候，仍不外以上的四种句式。艺人在唱书的时候，规则地

唱出十字句、七字句，是经常的；因为他们惯于急口唱法，也任意增加字句。例如：

自从佳人把门过，外人送号老少迷。

过了三年并二载，房中产生小婴奇。

在唱出的时候，他们可以任意唱作“自从小佳人把门过，外人送号叫老少迷。过了三年并二载，房中产生一个小婴奇。”曲谱没有变，句子就显得活泼多了。

五 韵脚

说唱文学和诵读文学不同的一点，就是有挂脚韵。不论哪一种句式，除了开头两句必须句句有韵外，以后凡是上句末一字要用仄声字，下句末一字就要用平声字。假如上句不用仄声字，下句不用平声字，那么在艺人演唱的时候，一定要把仄声字唱做平声字，把平声字唱做仄声字。黄河流域的人民，只能读出平、上、去三声，入声字化归在三声之内了。元代杂剧，本是用的北方大众的语言，只有平、上、去三声。明代以后，文人填起曲来，仍然墨守着杂剧的韵法。所以《太和正音谱》上把“白”字、“绝”字都标“作去声”。清代乾隆以后，地方戏词又扩大了大众的语音，于是在说唱文学中，形成了一种大众音韵的规律。不谈什么九宫十三调，不论什么“东钟”与“寒山”，异口同声地大讲“十三辙”。“十三辙”外又有几道小辙。据王镇南同志告诉我说，记取十三辙的名称，用“佳人小姐出房来，东西坐，南北走”十三个字，是最容易、最简便的方法。这十三个字代表了十

三道辙：

佳——插花。　　人——人辰。

小——交骚。　　姐——撇雪。

出——姑苏。　　房——江洋。

来——徘徊。　　东——丁冬。

西——皮西。　　坐——婆娑。

南——天仙。　　北——灰堆。

走——绸缪。

“十三辙”的名称，在艺人口中，可以脱口讲出。他们都是得自口传，彼此不免有不同说法。“插花”有的称做“爬撒”，“江洋”有的称做“商苍”，“婆娑”有的称做“梭多”，不过听起来会知道是属于哪一辙的。至于小辙，究竟有多少，说法不一，普通只知道“人辰”、“插花”、“天仙”三辙的韵字，尾带儿音，用卷舌读出，叫做“小人辰”、“小插花”、“小天仙”，在唱词上偶然一用的。

在十三辙中，韵字最多的是“人辰”、“江洋”、“丁冬”、“天仙”等四韵，韵字较少的是“撇雪”、“姑苏”、“灰堆”等三韵。在坠子书唱出的时候，艺人最忌讳韵字出辙，或者一个段子中用的是两辙三辙的杂韵，所以韵字多的一辙，会经常地采用；韵字少的一辙，就时常不用。下文系就十三辙举例说明的：

插花

腊月里来腊月八，人家过年将猪杀。

想起去年家内住，一家团圆笑哈哈。

今年逃荒四乡去，祖宗没人把香插。

越思越想越难过，活活苦坏小奴家。

——《逃荒》

人辰

林黛玉闻听提起贾宝玉，不由得怒上心来把脸沉。
叫紫鹃你说宝玉是哪个，从今后莫要再提这个人。
紫鹃说姑娘你莫太任性，保重身体抵万金。
万事皆轻身为重，姑娘呀原是读书识字人。

——《黛玉焚稿》

交骚

想起桃园三结义，乌牛祭地白马祭刀。
乌牛祭地高万丈，白马祭刀放光毫。
河北来个王铁匠，与俺弟兄造枪刀。
给大哥造下双龙剑，与我造下偃月刀。

——《辞曹》

江洋

妙常女皱眉相思在牙床，潘必正满面陪笑在一旁。
走向前施礼带笑忙开口，尊了声贤妹在上听其详。
自那日禅房偷诗蒙卿爱，好叫我昼夜相思挂心肠。
蒙你爱约定今晚将我等，我恐怕负了贤妹好情肠。

——《白云庵》

徘徊

提起大莲来，脸蛋长的白。三分俊俏七分好人才。
十人见了她九人把她爱，不管老和少见了就发呆。

——《探清水河》

丁冬

王婆一见刘氏到，满面陪笑往前迎。
方才得罪大姐去，你休见怪我陪情。
近些日子不甚好，心内咋是混澄澄。
说话颠三又倒四，不论轻重向外蹦。

——《借闺女》

皮西

听说你有俺要借，实实要借花滴滴。
偏不借，偏要借，不借的，要借的。
不借不借不借的，要借要借要借的。
就是不借花滴滴，衬着你那厚脸皮。

——《借滴滴》

娄姿

大莲没话说，出门跳了河。小刘闻听去探清水河。
手拿千张纸遛着河边转，叫声妹妹你死我也不活。

——《探清水河》

天仙

秃妞一见吞声笑，只把丈夫叫一番。
早知道你也秃来我也秃，谁还等你三更天。
你别嫌我我也不嫌你，咱两个恩恩爱爱过百年。
弯刀对着瓢切菜，咱叫它冰盘里头盛肉丸。

——《双秃闹房》

绸缪

二十七八月黑头，小两口没事打黑豆。

一场黑豆没打了，小佳人房中产生黑丫头。

黑妞年长十五六，黑爹黑娘发黑愁。

爹愁黑妞没婆家，娘愁黑妞没对头。

——《小黑妞》

除“撒雪”、“姑苏”、“灰堆”三辙未举出例外，已可以看出各辙韵脚的一斑。在举例上，可以看出人辰辙两押人字韵，交骚辙三押刀字韵，江洋辙两押肠字韵，皮西辙两押的字韵，绸缪辙两押头字韵。因为韵字不够，在段子上是不忌重韵的。不过重韵是越少越好，能避免重韵更好。前文曾经讲到，上句落音应该是仄声，即使遇到平声字，也该唱作仄声。象绸缪辙的“爹愁黑妞没婆家”，这个“家”字就该唱做“嫁”。下韵落音必须是平声，即使遇到仄声字，也该唱作平声。象“小两口没事打黑豆”，这个“豆”字就该唱做“兜”。

为了韵脚的关系，有些词和短语，常常颠倒使用。例如：

心中好似如刀搅，暗骂窦红狗佞奸。

——《女拐男》

说话之间动了怒，鞘内抽出剑连环。

——《女拐男》

强奸不允我杀害，诬赖旁人有屈冤。

——《书中书》

“狗奸佞”作“狗佞奸”，“连环剑”作“剑连环”，“有冤屈”作“有屈冤”，这全是为了押天仙辙韵，所以颠倒写出。又有为了押韵，把字省略了写出。例如：

她好似九天仙女临凡世，月里嫦娥下广寒。

——《书中书》

气愤愤二堂见了生身父，她可就咬牙切齿动无名。

——《绣鞋记》

本来是“广寒宫”，为了押天仙辙韵，把“宫”字省去了；本来是“无名火”，为了押丁冬辙韵，把“火”字省去了。这在句意上是不合理的，完全是为了韵脚的关系，才造成这样的句子。又有为了韵脚的关系，把句中增加些无用的字。例如：

女儿年长十六岁，二爹娘起名讳荷花叫大莲。

——《探清水河》

哭声二哥张庭秀，又哭庭秀我夫男。

——《书中书》

为了押天仙辙韵，就多出了无用的字。就“我夫男”说，多出一个“男”字；就上下韵说，简直多出一句来。又有的时候，溜得不成话，例如“动了他的马心猿”，“许与陈门结良缘”等，为了韵脚，造成这样可笑的句子。尤其是对于少女的称呼是很多的。押丁冬辙，写成“她是一个女花童”；江洋辙，写成“她是一个女娥皇”；天仙辙，写成“她是一个女婵娟”；徘徊辙，写成“她是一个女裙钗”，插花辙，写成“她是一个女娇娃”；“婆娑辙，写成“她是一个女娇娥”。“女娥皇”又可写成“女娇娘”、“女红妆”；“女婵娟”又可写成“女娇莲”。这多种不同的称呼，全是为适应韵脚而生出来的，似通不通，多半带有浓厚的封建意识。这类称呼以及上面说的那些颠倒的句子、省字的句子、添字的句子和不通的句子，在写作新词时，都应该竭力避免。应努力创造合理通顺的句子去完成韵脚。

最后，讲讲换韵的方法。我们知道，艺人最忌讳书段上不能

一韵到底。如果在一个段子上用两种韵或三种韵，在唱出的时候需要从这一辙跳到那一辙，通常有两种换韵方法：（1）在滚口白的后边，可以换另一辙韵去唱。（2）在一个小节内，自慢到快，快到不能再快的时候，唱词、弦子陡然停止；然后又慢慢地起板，在另起一节的时候，是可以换另一辙韵去唱的。

六 语汇

大众的语言，是产生自现实生活中的。只有深入民间生活，才能感受到大众语言的精确、生动和丰富。渔夫有渔夫的语言，猎夫有猎夫的语言，农民、工人在他们从事生产劳动的时候，亦常常创造出精确的名称，智慧的语言。同时，他们又有共同适用的普通话，逐渐地吸收、溶化，于是成就了流行民间的语言。坠子书的唱词，一部分是改编旧有的小说、戏文，一部分是文化程度很低的民间艺人所创造的。其中保存了大量的民间语言，尤其是农民的语言。农民语言中，可以反映出农民的生活意识和生活色泽。他们在劳作中创造出动作、观念以及事物的各种名称。只有体验劳动生活，具有劳动者的生活感受和思想感情，才能体会出他们语言的精细和价值。

语言是随着社会生活的转变而发展的。新的语汇时时被吸收在原有的语言中；同时，原有的语言中，也有一部分旧的语汇，在群众口头上不再适用了。在唱词中，这种旧的语汇——也可以说是死的语汇是相当多的。例如："嫁鸡随鸡，嫁狗随狗"、"好男不当兵"、"衙役、戏子、吹鼓手"这一类的语汇，都由

于社会的转变，而成为死的语汇了。再如："献仙丹"、"下凡尘"、"上南学"、"贞节女"、"小金莲"、"爬半跪"等等语汇，亦带有封建迷信的色彩，是已经过时的，在群众口头早已听不到了，这些也是死的语汇。现在看看坠子书中活的语汇吧。

（一）由劳动体验而来的

公子一见心害怕，浑身筛糠拉拉战。

——《双头马》

心内好似如刀搅，暗骂窦红狗佞奸。

——《双头马》

两足更比拍耙大，一对花鞋足下穿。

——《双头马》

一个闺女许两家，后来有他搬的砖。

——《刘玉兰》

他把娘子拐回来，明天与他耍麻缠。

——《刘玉兰》

屋漏又遭连阴雨，怪风单打破坏船。

——《损人报》

叫王二周家把丧报，到那看风去使船。

——《损人报》

有灰窝不愁驴打滚，有肉包打去狗来衔。

——《损人报》

想来不如趁水活泥，把你嫂嫂娶过来。

——《借闺女》

弯刀对着瓢切菜，咱叫它冰盘里头盛肉丸。

——《双秃闹房》

没有苇叶咋包粽，无针哪能把线穿。

——《绣鞋记》

中宫院里如锅滚，七言八语乱讲谈。

——《损人报》

安心立意吃泥鳅，不怕青泥糊住眼。

——《损人报》

手搭胸膛想一想，我心里好似滚油煎。

——《借粮》

马到临崖收缰晚，船到江心抛锚难。

——《损人报》

桂姐伸出葱白手，轻轻扶住公子肩。

——《双头马》

你打我，我没把豆腐端。

——《双秃闹房》

好似久旱逢甘雨，六月三伏把扇扇。

——《刘玉兰》》

哑吧膏车不言语，憋来憋去一阵子。

——《刘玉兰》

以上各例，全是从劳动和生活中体验出来的语汇。拿起拍耙，想到两只大脚，析麻的时候，感到纠缠不清。“看风使船”、“趁水活泥”，都是在劳动中体验出来的。至若“驴打滚”、“搬的砖”，只有牵驴打滚、亲手搬砖的劳动者，才能领会这种语汇的意义。“瓢切菜”啦，“苇叶包粽”啦，“穿针引线”啦，都是劳动妇女在家庭劳动的时候，就眼前手中的事物创造出来的。总之，在工作体验中，是可以产生出与生活密切结合的语汇的。

（二） 由常见事物而来的

把嘴一张绝了气，好似长虫吃扁担。

——《双头马》

浑身衣服湿个净，好似水捞母鸡般。

——《双头马》

这丑儿结结巴巴把话说，他说是哪个猫儿不吃腥。

——《绣鞋记》

主子吃亏奴才败，舍命跑一似兔子躲鹞鹰。

——《绣鞋记》

癞蛤蟆想吃天鹅肉，一似野鸡带帽假充鹰。

——《绣鞋记》

雁过拔毛王二楞，满头白花名张三。

——《绣鞋记》

黄鼠狼来把尾巴剁，看来皮肉不值钱。

——《损人报》

好比当日苏季子，说的更比鳖蛋圆。

——《损人报》

若有邻居问他借，如同揭他盖一般。

——《损人报》

周家来娶没闺女，明天才看鳖翻潭。

——《损人报》

本来就是夹榆头，手内广有银子钱。

——《损人报》

孩子是个浪当货，四棱八瓣生红砖。

——《损人报》

心想他日把官做，如同瞎子去摸天。

——《损人报》

那小孩打架札个七星架，小佳人黑狗窜圈拉辫子。

——《两口抬水》

脖子油灰一钱厚，脚上汗毛擀成毡。

——《刘玉兰》

贼子一见势不好，背起包袱一溜烟。

——《刘玉兰》

人人说你欠三火，我看你还是土坯没晒干。

——《刘玉兰》

老兄说话不粘弦，抛头露面人笑谈。

——《借粮》

哥俩听说这句话，好似大海翻了船。

——《双头马》

水泼地下难收起，纵然埋怨是枉然。

——《双头马》

实指望亲上作亲情意重，想不到竹篮子打水落个空。

——《黛玉悲秋》

以上各例，是由常见事物而来的语汇。在劳动体验中产生的语汇，是与劳动者密切结合的；这常见的事物，是人民群众在生活中经常遇到的，人们借用它的性质或形象创造出一种语汇来。它是和人民群众的思想意识相结合而产生的。

再者，上例语汇中，从“若有邻居问他借，如同揭他盖一般”，“本来就是夹榆头，手内广有银子钱”来看，反映出人民群众对于啬财吝已的地主老财的不满，骂他们为“夹榆头”，骂

他们是“老鳖”。这和“衙门钱，一捧烟；庄稼钱，万万年”，“气死不告状”一类的俚谚，反映人民对贪赃官府的痛恨是一样的。

这样的语汇，有骨有肉，生动有力，足以说明人民的智慧和创造的天才。它们有形象性，能够用一种具体的事物比喻出形象，给人以明确的印象；然而又简洁、精确，使人容易理解。文学的语言，不是主观空想所能创造的。有血有肉的语言，必须本于现实生活，才能写出。它是由现实生活中产生，所以具有艺术的价值。进一步说，民间语汇的宝藏是很丰富的，需要大力地搜集、提炼，予以批判地接受。

七　唱词上的几种特色

（一）有劳动生活的色彩

因为一部分唱词的创造，是出自民间艺人之手，他们置身于劳动人民的行列，亲自实践、观察和体验，深刻地体会了生产劳动的重要意义。所以在编缀唱词时，不知不觉地涂上了浓厚的劳动生活的色彩。加以唱词时常要唱给劳动大众去听，劳动的题材为大众所熟悉，容易被他们领会，所以劳动生活就经常地在唱词上出现，形成了唱词上的特色，这是应该肯定的。

拿姐妹二人“比婆家”说吧。本来她们是在绣楼上绣花的，商量商量要去摘棉花。“大姐拿个毛竹篮，二妹就把包单拿”。把姐妹二人的品貌穿戴交代过后，就送在棉花地了。

说着笑着往前走，花地不远来到啦。

大姐说今天把住南半面，二姐说今天把住北半拉。

姐妹俩摘的手头快，不大会儿二亩棉花摘完啦。

摘罢棉花没有事，商量商量比婆家。

不在绣楼上比婆家，要到棉花地比婆家，正因为编唱词的人，常见到棉花地中有小媳妇、大闺女，一面说笑，一面摘花，于是取了这个田间劳作的场面，唱出了“比婆家”的故事。再如《借滴滴》吧。妹妹向三嫂借那叫做“滴滴”的头上首饰，三嫂叙述“滴滴”买来的不易说：

他把那婶子大娘请家院，只劝我南地的北地的一穗一穗把麦拾。

拾了大麦碗麦仁，拾了小麦攒体己。

小麦攒够二石五，送到坊子粜出去。

铜钱粜够几十串，俺上那老凤祥去打滴滴。

贫苦农民在麦季辛苦地拾起那一个一个的麦穗，积少成多。那种起五更打黄昏的劳动情绪是很高的。编唱词的抓住了这一点，写成唱词，确是能表现出一件首饰得来不易。又如《泥鞋记》上，叙述李义在桃园和未婚妻发生肉体关系之后，从鹿邑县逃避到周家口，流浪了几个月，身边的钱用完了，到任氏家中做短工，帮助割麦，一天二百钱工资。这也是抓住了麦忙时候地主普遍雇佣劳动者的情况。又如《黑妞》一段，称小两口在麦场中一场黑豆尚未打了，产生了小黑妞。黑妞长大，在田野中挖菜的时候，遇着了放牛的黑小，二人发生爱情，配为夫妇。黑妞是在爹妈从事劳动的时候诞生的；她又在劳动中找到了对象。还有《王员外休妻》一段，张小姐追诉往事说：

自从奴在老伙同居度日，茶共饭作生活奴当头行。

嗣后来分居住各立门户，做生活使得奴五痨七伤。

分那处空宅院破房一所，奴担水你活泥垛成院墙。

清晨起套上磨又去做饭，做熟饭喂上蚕又去采桑。

蚕老了上花箔不断来往，东地里豌豆炸小麦梢黄。

等只等打完场小麦上囤，三伏天进机房织到秋凉。

王员外当年是否这样贫穷无须多讲，张小姐口中确实叙述出一个终年操作的劳动妇女的生活。

总之，唱词上劳动生活的色彩浓厚，说明了劳动人民热爱劳动，并具有勤奋的、吃苦耐劳的高尚品质。这是唱词的特色之一。

（二） 句调重复

因为唱词是用弦子伴奏，结合音乐唱给听众来听的，为了增加音乐的美感，常常利用叠字叠句，而且这叠字或叠句，又可以加强词意的表现力。民歌亦具有这种表现方法。这可以说是民间文学所独有的特点。

当我们听到《鸿雁捎书》的“走一山，又一山，山山不断；走一岭，又一岭，岭岭层层。一条条、一盘盘、多年怪蟒，秃碌碌、扑冷冷、野鸡抖翎。希连连、刷啦啦、长蛇过道；贼贼贼、可吓吓、猴儿盘松。满悬空、听不见、黄莺儿啼，单只见云淡淡、雾濛濛、山罩云、云罩松、松藏古寺、寺内有僧”这一段唱词，从重叠的声音上，更容易领会那深山峻岭中的荒凉景象。所以，“刷拉拉”、“咕咚咚”一类的谐声字，是唱词中常常听到的。关于句子的重沓复唱，如《问路斩樵》的“愁只愁单人独骑无人作伴，怕只怕随后边发来追军。恨只恨霸王暴戾行无道，叹只叹众黎民受不尽的涂炭之苦”，已经有一种重复唱调的声情；

而在《绣鞋记》中又有这样的句子："真来是前不栽来后不倒，真来是又不倒搭又不偏。"以下继续用了六个"真来是"的句调。在审案情的时候，"只见她扭扭捏捏公案前"句后，接着用了六个"只见那"的句子。在《双头马》中，兰姐、桂姐把公子哄走的时候，"也不管家中爹娘想"句后，接着用了六个"也不管。"再如《黛玉焚稿》中，黛玉感伤地唱出：

再不能柳絮填词夸俊逸，再不能海棠起社斗青春。

再不能凹晶馆内题明月，再不能栊翠庵中弹素琴。

再不能怡红院中行新令，再不能秋爽斋前论旧文。

再不能持蟹把酒重阳赋，再不能吊古与伤今。

这是用同一的句调，一句接一句地重叠下去。又有一种近于章节的重叠。以《偷石榴》来说，岳丈在石榴树下摸着了小孩头，一手用力捺着，一手是：

东一摸来西一摸，一摸摸个大砖头。

只把砖头拿在手，梆啷梆啷九砖头。

以下是丈母娘闻听偷石榴，来到树下，仍然用以上的四句。大舅子、大妗子、小姨子等陆续赶来，也是用以上的四句。结果，"一个石榴没偷走，只挨够五九四十五砖头。"再如《借滴滴》这个段子，几乎全是重复着唱出：

我把滴滴借给你，上你娘家走亲戚。

穷人家没啥骑，只骑个兜瓜拉瓜大叫驴。

那个驴不老实，撒撒欢撩撩蹄，你个鳖妮摔下驴。

不怕摔坏你的胳膊腿，就怕摔坏我的花滴滴。

摔坏了叫你包来包不起，不叫你包嫂受屈。

叫声二妹回去吧，这个滴滴不借给。

偏要借，偏不借，要借的！不借的！

要借要借要借哩，不借不借不借的！

你把滴滴借给俺，俺上娘家走亲戚。

穷人家没啥骑，不骑那个兜拉瓜拉大叫驴。

不能摔坏俺的胳膊腿，不能摔坏你的花滴滴。

摔坏了我包你我赔你，抓不着的碍啥哩。

听说你有俺要借，实实要借花滴滴。

在这一段中，前后句调自相重迭。象这一段这样重迭的句式，接着又重复了五次之多。全篇都是“要借的”，“不借的”，重复到底。在《古城会》一段中，“自从徐州大失散，兄南弟北不周全”几句，刘备叙说一次，张飞叙说两次，关羽叙说两次。“过五关，斩六将，刀劈秦琪黄河滩”，前后重复了五次。在重复中，音调迴环，旋律悦耳。总之，不论文字的重迭，或句调章节的重复，在说唱文学上，确是一种特色。这是唱词的特色之二。

（三） 烘托方法

烘托方法，是唱词上的又一特色。为了加强听众的注意力，在叙说一种事理时，只从旁边去烘托，却不直接了当地明白点出。这种方法，虽然多费口舌，但对于要说的事理，却能更清楚地托出，使重点越加显明。

例如《借滴滴》吧，三嫂先说滴滴买来是经过辛辛苦苦的经营，所以这宝贝东西轻易不能借给他人。二妹死缠活缠，为了走亲戚，非要借戴一次。三嫂就提出种种难题，来烘托他心爱的宝贝，不能出借。

第一是要骑的那个兜拉瓜拉的大叫驴会摔坏了；第二是小孩会抓坏了；第三是中途遇雨会淋坏了；第四是娘家二门低，拥拥

挤挤会碰坏了；第五是你娘家姊妹多会掇坏了；第六是你娘家耗子多会咬坏了；第七是你娘家失火会烧坏了。

以上提出七个疑难，全是烘托三嫂心爱的宝贝不肯出借，越发可见借得滴滴这件事情不容易。又如《两口抬水》，唱出一个三十岁的大姐，配一个十一岁的丈夫。两个人抬水的时候，“一头高来一头低”，“一走下坡小孩那头‘光出律’”，两口三言两语打了起来。恰好来个卖蒜的：

走向面前开了口，叫声大嫂你听知。

管孩子不在家里管，打坏孩子了不的！

在卖蒜人的口中，烘托出了这两口的不相衬。这是唱词的特色之三。

（四） 夸张的叙述

唱给听众来听的唱词，必须具有强烈的吸引力，所以故意编出动人的故事。为了惹人注意，逗人发笑，在叙述故事发展的时候，往往要用夸张的手法。人们阅读某些描写不合情理的作品时，常常会感到缺乏真实性；但听众对于唱词故事，只要听后感到轻松快乐，也就满意了。所以，夸张失实的叙述，在唱词上要算是一种特色。例如：

左大姐夜间失踪了，灯笼火把找到白兔寺后边张寡妇家。众人得到指示后，把晒花箔抱起来，果然沉甸甸的，于是抬起来就回家去了。婶子大娘一齐来到，叫男人出去，抖开晒花箔，有个赤身露体的人。她们眼力不好，又在黑夜，上去抱在怀内，大姐大姐连声叫着，你一句我一句地数落着。闹了半天，衣服还没有穿上：

旁边转过她婶子，那黄有些眼儿尖。

细看原是一和尚，光明肚子面朝天。

叫声嫂嫂快撒手，不是大妮女婵娟。

你就没看抱的啥，还在那里瞎叫唤。

她婶子听说吓一跳，睁开两眼仔细观。

不是大妮裙钗女，原是和尚名志贤。

用手一推忙站起，羞的脸皮红鲜鲜。

——《两个叛逆的女性》

把光肚和尚当做大姐抬到家中，抱在怀内，闹了半天，自然是不合情理。但听众听了，觉得可笑，就是唱书目的之所在了。又如张香莲被蛮子贩卖南去以后，在中途恰巧碰到她的哥哥张永先。几经交涉，蛮子不允赎回，于是发动人马非抢船不可：

金环又将言来说：众位贤弟听我言。

会使刀的刀两口，不会使刀白蜡竿。

抬枪大炮分左右，九节雷上搭红毡。

有的好使黄鳝头，有的好使柳叶尖。

铁尺拐子和流星，栽烟大刀在后边。

有的好使宣花斧，有的拿着九连环。

只听大炮一声响，好象官兵起营盘。

——《打蛮船》

蛮子见势不好，“噹啷一声船锣响，蛮子来了有一千”，于是两下热闹地打起来。故意写出这样浩大的声势，无非是为了动人，引起听众的注意。再如《小黑驴》中，叙述到小佳人的头上，讲出了很多名堂：

也是佳人手头巧，油头以上梳故事。

左梳左挽盘龙戏，右梳右挽水磨云。

盘龙戏上搭香草，水磨云上麝香熏。
前梳昭君抱琵琶，后梳齐王乱点军。
昭君琶琵人人爱，齐王点军爱煞人。
左边闪下的乱头发，梳了个蜜蜂采花心。
右边闪下的乱头发，梳了个鲤鱼跳龙门。
眉频以上没啥梳，梳了个小庙三尊神。
要问神灵哪三位，刘备关羽毛张飞。
×××××××，周仓关平站班人。
东山上，梳了七个小和尚，西山上，梳了八个小道人。
小和尚，吹管子，小道人，捧笙子。
的的答答答答的的，的的答答一小群。

头上怎能梳出这些花样呢？不过是信口开河，唱起来听起来热闹罢了。在《绣鞋记》中，叙述到绣鞋上面绣的故事，唱道："鞋脸上，三瓣花。绿线缯的叶，黄线打疙瘩。小蜜蜂，来采花。伸着腿，张着嘴。花叶上，喝露水。身儿蝠，头儿弯；腰儿拱，翅儿扇，往上看人把眼翻。"又如《存姐杀鸡》一段，满院子唧唧咕咕，什么豆叶鸡、胡子鸡，一一数到十八般鸡种。小伦姐痛哭，说什么"哭声高，好似张良品玉箫"，"哭声长，好似从前赵五娘"，把哭的轻重高低形容了很多样子。象这种故意渲染的唱出，完全是为了听众觉得热闹有趣，能够忘倦地听下去。所以，夸张失实的叙述，是唱词的特色之四。但是在今天创作时，对此应该批判地接受，不可一味模仿。

（五） 添枝带叶的故事

有的唱词，在基本情节的发展中，往往突然插入一段不必要

的故事。这也是为了增加声色。它和夸张渲染以引起听众注意的手法，有同样的作用。这些附加的小故事，如予删除固然无伤大体，留着当作逗人发笑的穿插也可。例如在《双锁柜》中，二秃夫妻去给外甥女添箱，二秃和于得水三言两语，话不投机，就动武了：

说的老于支不住，一股红火往上起。
手掂耳巴照脸打，批脸就是一下子。
只听喀嚓一声响，打得小秃一脸皮。
二秃说道不论理，你今打我我不依。
使了一个冲天炮，打倒老于心窝里。
只听咕咚一声响，扳了一个咀啃泥。

郎舅两个在佳期来临的时候，突然来一阵大武打，实在多余。又如补姐装疯，苦害她的妗子：

上前抓住使口咬，又是打来又是撕。
只听忽吃一声响，吐拉屙到裤裆里。

这也是故意把秃妗子描绘得丑一些，增加些笑料。另如在《刘玉兰夜会李官保》中，正在叙说四台大戏对唱，各不相下的时候，接着插入蠢婆娘撞倒卖浆饭的故事：

那厢来个蠢婆娘，好似马溜猴下山。
头戴一顶纸花子，别了一个琉璃簪。
脖子油灰一钱厚，脸上汗毛擀成毡。
长了一头黄头发，还出两个红眼圈。
头大腰粗手不小，胳膊赛过磨扛川。
两条大腿似二檩，脚似盏灯无二般。
出了一个布袋奶，论长足有一尺三。
抱着一个灰孩子，开胸露腹跑的欢。

也是佳人该倒运，正好碰着卖浆饭。
卖饭从南往北来，佳人从北往正南。
二人撞个头厮顶，佳人撞个面朝天。
光当打了浆饭桶，坎了佳人一腿湾。
卖饭孩子噘着嘴，你看佳人骂的欢。

这一段唱词的前几韵，也是夸张叙述；后几韵说撞倒卖浆饭的，是故意点缀的故事。在《两口抬水》的最后一段，叙说卖蒜的正面走去，一头扎在草棵里。恰好正东来个打生的，当做一只兔子，提起鸟枪“夸通”一声，打死了卖蒜的，掂起耳朵一看，变成拉弦子的亲兄弟了。这一段与两口抬水的故事，简直毫不相干，无非是添一个笑话罢了。这些添枝加叶的故事，目的是怕正文失于平淡，凭空插入一些笑料，以引起听众的兴趣。所以也有夸张渲染的成分。这是唱词的特色之五。这些枝蔓穿插，应该予以删除。最好能拿来自现实生活又符合主要情节发展的动人故事，去代替不合理的夸张失实、荒诞不经的叙述。

八　结构

在唱词编制上说，为了故事的动听，是很讲究结构的。写故事的发展，由于情节的简单或复杂，约有三种不同的格局，现分述于下：

（一） 错综发展

大本头、大段子上的故事，是比较复杂的。故事的向前进行，往往采用错综发展的路线。拿《两个叛逆的女性》来说，左天贵嫌贫爱富，把大女儿和阎景安的婚约毁弃了，另许配给周武举。左大姐被追黑夜出奔，走投无路，投井自杀。适遇赌徒贾三，闻听枯井中有哭泣的声音，把左大姐救了出来，带领到他的家中。贾三的女儿贾大姐，正在为自己不同意的婚姻而抗争，见了左大姐，说话格外投机。两人计议后，连夜又投奔阎景安去了。

左天贵因找女儿，闹出误会，杀死了白兔寺的和尚。为了应付周武举的质问，假称和尚的棺材是左大姐已死的证明。大家验尸以后，又多出一场人命官司。——贾大姐逃婚以后，婚家蛮子鼓吹着抬来了花轿，竟是扑一个空，在愤恨中把正在赌博的贾三打死在关帝庙中。又是一场人命官司。——左大姐和贾大姐见了阎景安，阎不肯收留，死缠活缠的结果，一男二女悬梁自尽，幸而遇救活命。——事情闹到兰封城，三件讼事缠到一处，这故事也就结束了。

上述故事始终是在矛盾中向前发展的。主导矛盾是左天贵和左大姐的矛盾。在故事发展中，又引起了很多复杂的情节。叙述这些复杂的情节，是错综交织地一段一段摆出来，并使之相互紧密结合。可见作者对于这种复杂情节如何展开的处理，是经过认真的构思和细致的布局的。就故事发展的历程看：

左大姐夜间逃婚，投井自杀

左家找女到张寡妇家，误抬和尚回家

贾三带左女回家，二女逃走

左家杀和尚，诡称女死，谎报周家

二女到阎家，景安不收，三人上吊

周姓验尸，认出和尚被害

婚家蛮子打死贾三

到县城告状

自左大姐逃婚，依次发展到县城告状，才结束了故事，虚线所示是故事在错综发展中前后接榫的标志。以上列出的故事发展历程，是就大的节段而言；拿贾三救出左大姐以前的故事说，仍然是错综地向前进行。每逢放下一段，另起或另接上段的时候，经常使用两句习惯语，从习惯语上也可以看出故事在怎样错综复杂地发展着：

不说公子受贫苦，明明他丈人左二悬。

这是在叙述阎家滩受了水灾，阎景安财产荡尽，在家贫苦读书以后，两句承上启下的习惯语。

不说大姐心发恨，再说她达左二悬。

这两句习惯语之前，是叙述左天贵嫌贫爱富，与阎家退婚，把女儿另行与周姓订约。左大姐闻听非常愤恨，反对与周姓结婚。

不说左二赶他女，再说大姐奔阳关。

这两句之前是叙述左大姐决意逃婚，夜晚逃走，左二派人四下找寻。

井中投下左大姐，把书清拆另有言。

这是叙述左大姐投井自杀后的两句转折语。

咱不说寡妇和尚奸情事，回来再说左二悬。

这是插叙白兔寺和尚与张寡妇有通奸行为之后的转折语。

不说左二家中事，再说寡妇觉着悬。

这是叙述到张寡妇家找左大姐，把卷在晒花箔中的光身和尚抬走后的转折语。

不说寡妇悬梁死，提一提左家大姐到井边。

这是叙述张寡妇羞愧自尽之后的转折语。

井内记住左家女，来了一人走的欢。

这是叙述左大姐投井，坐在枯井内哭泣之后的转折语。下接赌徒贾三从井边经过，把左大姐救出井来。

由上可以看出，左大姐井中被救以前的故事，共经过八次穿插转折，结构错落有致。在唱出的时候，放下这头，拾起那头，说完后段，又接前茬，活泼紧张，转折自然有序，没有板滞凌乱的毛病。这是唱词中一种比较复杂的格局。

（二） 直线发展

小段的故事比较简单，多是直线发展的格式。直线发展的故事，往往失于平铺直叙；假如平铺直叙地唱出，听众一定会感到无趣。所以为了吸引听众，在简单故事的唱词中，或者杂以调笑的口气，或者故意详加刻划，故事本身虽然简单，听起仍能引人

入胜。拿《小黑驴》这个段子来说，不外以下情节：

（1）有一头驴子。

（2）小黑驴身上驮了一个小佳人。

（3）驴后边跟了一个赶脚的小孩子。

（4）随后又走来一个光棍，是小佳人的丈夫。

（5）到岳丈门前，小佳人下驴了。

（6）两口走进屋内，饭后斗了一圈鹌鹑。

象这样平淡无奇的故事，既无曲折的情节，又无动人的场面，能唱得听众不走，一定有特别的技巧。在上节夸张叙述的举例，已引用小佳人头上的种种花样去说明。这个简单的故事在直线发展的时候，是首先把小黑驴加以刻划，小佳人一只鞋提跟，就费了很大气力才唱说完。小孩子的扎鞭，女婿的篮子，岳丈门前的欢迎人，坐席吃饭等，一一作一番详细表白，唱说得有鼻子有眼，听众自然听得出神，乐而忘倦了。所以，细心刻划，是直线发展故事的必要条件。再者，说唱这种简单故事的时候，为了故作曲折，常常要添枝加叶。拿《八里桥》来说，关羽挂了玉印，保住两位嫂嫂，催马来在八里桥，只用三言两语就可以唱完了。但在这个段子上，出现了一个曹玉娇，是曹操的女儿，许配给关羽了。当“关羽拉马辕铃响，惊动小姐曹玉娇”，她上前问关羽为什么拉马挂袍，要是“投汉”，愿意跟他同去。关羽说：“你父亲虽然把你许配给我，十二年来咱们没成夫妻，还是另行择配吧！”曹玉娇一边哭一边诉，要自杀在关羽的面前。自杀前，她劝告关羽在八里桥不要喝饯行的酒，住店亦不要住梢头店，说出很多缠绵的话。曹玉娇自杀后，关羽在映壁上留诗一首：

汉营关某顿首拜，拜过恩相老曹操。

你女不是我杀害，拿起宝剑自杀了。

我要投兄不得地，一笔勾消话不描。

我要探兄得了地，回来哭我的曹玉娇。

留下诗句之后，才扳鞍认镫赶嫂嫂去了（其他说唱文学上不见）。所以《八里桥》的故事虽说简单，插入曹玉娇一段，凭空添了很多声色。在简单的直线发展的故事中，添枝带叶是常有的事。

（三） 平行发展

小段子上的简单故事，又有一种平行发展的。仿佛是两种矛盾的力量在对立着，故事进行到最后，矛盾统一，两道平行线终于在一点相交。《双秃闹房》可以说明这种故事的发展情形。那是一个小秃要结婚了，一头秃疮，没有头发辫，怕新娘嫌弃，心中十分悲痛。有人替他生了一计，买了一顶红缨帽，红缨帽里缀了一挂锁线缝编成的辫子，嘱他牢牢记着：

到晚上灯不吹来你别睡，她不安眠你别眠。

第二天天亮早爬起，不穿衣裳把帽子安。

小秃照买了红缨帽与锁线缝。新娘也是一个秃子，一头白花花的愁着没法出嫁。她的妈妈心生一计，买个头发网子，梳就一个元宝纂，戴在头上，嘱咐她牢牢记着：

到晚上他不吹灯你别睡，他不安眠你别眠。

第二天天亮早爬起，不穿衣裳把纂安。

秃妞照样的安排好了。

结婚的晚上，秃小看见新妇打扮得如花似玉，非常满意，秃妞看见新郎眉清目秀，也十分高兴。故事的矛盾这时候已发展到极度。

小两口害的一样病，吃药不用两方传。

他等她，她等他，一等等到三更天。

秃小等急了，秃妞也等急了，你也动火，我也生气，三言两语打了起来。秃小伸手把元宝纂拉了下来，秃妞恼羞成怒，拼上了，伸手抓下秃小的帽子，露出了红瞎瞎的秃头。

秃妞一见吞声笑，只把丈夫叫一番。

早知道你也秃来我也秃，谁还等你三更天！

故事发展到这里，矛盾统一了。这个段子也唱完了。

由此来看，唱词虽是粗朴俗俚，但在故事的发展上，亦注意结构的方法。以上三点，是粗枝大叶地加以分析，从中可以看出，民间艺人的创造能力是很大的。

九　内容的批判

民间文艺的内容，就意识形态上看，有革命的进步的一面，又有封建的腐朽的一面。人民久经统治阶级的奴化教育所麻醉，"宿命论"的观念，"正名分"的思想，"安分守己"的处世哲学，以及忠臣、孝子、节女、义士等各类角色，都是浸淫着统治阶级散布的毒素而出现的。封建时代一切固有的道德，吃人的礼教，落后的迷信生活，无一不是基于封建的政治和经济而产生的。旧时民间文艺沾染着封建的毒素，是必然的事。就坠子书的唱词看，一部分是民间艺人编出，不知经过多少艺人的修改，才流传社会。一部分是改编旧日的小说戏曲。还有些文人写出的段子，交给艺人来唱，不久，也就混入艺人所编撰的唱词中了。

象《韩湘子渡林英》一段，充满着迷信和说谎，并且含有男

子调戏女子的轻薄词句。《狄仁杰赶考》一段，是因果报应的思想，把名中"皇榜"，结合在见色不迷的德行上。《王员外休妻》一段，本来叙述出夫妻当年劳动的身手，但又反映出男尊女卑的错误观念。《五子登科》一段，本来叙述出女儿反抗妈妈只贪图男家地多、不顾夫婿丑恶的痛苦婚姻，却又写出养了五个"登科"的儿子来安慰她。至若《王二姐摔镜架》一段，叙述丈夫在外赶考，王二姐在家害相思病；《小寡妇上坟》一段，叙述小寡妇长得怎样标致，在坟上哭得怎样哀恸等，当是有闲文人基于封建地主阶级的思想意识而写出的玩赏文字。凡是含有封建迷信、腐朽倒退的思想意识的唱词，今天要给予批判否定。但旧唱词既然产生于反动统治时代，自然一面沾染着封建、迷信、腐朽、倒退的毒素，另一面也会反映着人民的反抗意识。所以，对旧唱词要辩证地去看，分析出唱词中的革命性、进步性因素，而批判它的落后性和反人民性。在坠子书唱词所含有的革命性、进步性方面，这里提示以下三点。

（一） 反映劳动人民对剥削者的阶级仇恨

以反映人民对统治者的阶级仇恨为主题的唱词，还没有见到。但故事一旦牵涉到地主身上，多是人人衔恨，说明了人民对剥削阶级的仇恨，是无时或忘的。例如在《两个叛逆的女性》中，本是叙述一个嫌贫爱富、把女儿另配他人的故事，但是提到左天贵这个角色，就把他刻划成了一个放高利贷，对穷人十分刻薄的地主。说他：

"家里粮食吃不尽，手内广有银子钱。
若是邻居向他借，如同揭他盖一般。"

“放账俱是十分利，他争人家永不还。
人家有钱他生气，见了穷人不想粘。”
“制下大斗和小秤，出九要进十二三，
掺糠使土他常做，损人利已只当玩。”

这个剥削勤苦穷人的地主，有一个扛长活的王二，是仇恨东家的。那天夜间，王二起来喂牲口，恰巧碰着主人的闺女逃走。他因为痛恨主人一向损人利已，就故意不肯报告。躺在床上约摸左大姐走出五六里了，才跑到后院高声喊出左大姐逃走的消息。后来左天贵派王二到周武举那里报假丧的时候，他又一五一十地说出了左女逃走的实话。这里可以看到雇农对地主的阶级仇恨。

又如《相府借粮》一段，从小姐与相爷的一段对话中，可以看出民间对于官僚地主的仇恨思想：

相爷说读书就该去赶考，八戚恁手里没盘缠。
我家银钱堆北斗，偏不周济那穷酸。
小姐说就是给俺俺不要，不要你那绝户钱！
想必是做官丧天理，偏偏绝你后辈男。
百年以后你死过，有何人摔你老盆架你棺。
买个犁铧头上顶，拱到墓坑以内边。

这里拿小姐代表穷人，代表被剥削阶级，向那刮地皮的官僚地主讲话，骂他们断子绝孙。又如《王三姐拜寿》中，夫妻二人回娘家给她爹爹拜寿，员外首先问他们拿的什么礼物，家郎说是抱了半斤重的一只鸡子；问他们穿的什么衣裳，家郎说是一身“希忽烂”，除了套子尽铺衬。员外听说，怒上心头：

员外那里开口叫，叫声家郎听在心。
你在此间莫久站，大门撵走两穷孙。
你就说员外爷只有俩闺女，向来没他这门亲。

她要想堂楼探探母，叫他们进咱后角门。

那个放他大门过，打断他双双腿两根。

这里写出了员外的冷酷无情，瞧不起穷人，认为穷人卑贱，亲生女儿也不能进门。下段并唱出封建地主的生活奢侈豪华，把穷苦的人民践踏在脚下。再如《小黑驴》，最后点出题来：

要问佳人是哪一个？她本是瓦坡沈家的小孙女。

要问光棍是哪一个？他本是景文州的小孙子。

开封瓦坡沈家，据说是沈万三之后裔，是一个很大的封建地主，剥削致富，已经数百年了。河南土改以后，才把他们占据的土地归还农民。景文州的汴绸庄是驰名南北的。三十年前，景睛子曾任河南官钱局局长，景家可以说是官僚资本家，到土改前已经家败人亡了。这个小段子上点出是沈景两家的子女，含有奚落调笑的意思，无疑地带有阶级仇恨的意识。《相府借粮》是叙述出嫁的女儿向爸爸借粮度日，却是旧社会的一个典型的叛逆女性，他的斗争性，同样反映了人民对官僚地主的痛恨。《王三姐拜寿》是将大地主穷奢极欲的生活，和被践踏的穷人生活对照叙出，表达了被剥削者对剥削者的仇恨。这两个段子的故事虽然不同，其富有人民的斗争精神是相同的。而《小黑驴》只在末尾点出沈景二姓，轻松中也透露着阶级的意识，只是斗争性不那么明显罢了。

（二） 为婚姻自主而斗争

在封建社会里，青年男女的婚姻，决定于父母之命，媒妁之言。但有一些倔强的女性，反抗这种束缚。她们冲出礼教的范围，表现出婚姻应该自主的思想。有很多唱词是以此作为主题的。以《刘玉兰夜会李官保》来说，刘玉兰本与她的表兄李官保订婚

了．因李官保旅外未返，后娘舅唐三造谣说官保病死，替玉兰再说一个婆家。

小姐闻言心生气，要叫唐三没体面。

你说俺表哥亡故了，可是你耳闻亲眼见。

他死你与他吊过孝，可是你架灵送坟前。

你不是他的儿合女，这事你为何知道端。

你说张家是财主，你与他过继当儿男。

你说张家是秀才，叫咱娘给他配姻缘。

刘玉兰恼恨爹爹，臭骂唐三。她的表兄虽说是一个说书的穷艺人，她却不喜欢地主、秀才。她终于得到官保返回的消息，在困难中会了一面。到她和另一人婚期的前夕，她逃婚了。她坚决地要与穷艺人结合。这里很鲜明地表达了婚姻应该自主的主题，和刘玉兰的斗争精神。

又如上文讲过的左大姐，她的爹爹与阎家退婚后，又将她许配给武举周士端。左大姐闻听，常常暗地掉泪。在婚期的前夕：

左二夫妻上房去，大姐小房坐不安。

起来坐下没主意，前思后想计连环。

再待一会人脚定，背着爹娘二老年。

不胜我就跑了吧，去找相公阎景安。

他穷他富啥关系，只要夫妻心里欢。

武举要是告下状，兰封县里去见官。

当堂把我头割下，他叫我跟那武举难上难。

又如贾三把闺女卖给蛮子：

即时就把财礼过，八月二十把亲搬。

瑞兰听说这个信，每日啼哭吵破天。

因为贾瑞兰亦不愿与蛮子结婚，为了争取婚姻自由，所以在同左大姐见面后，双双逃走了。又如上文讲到的于得水，他把补姐另配给蒋奇，已经用花轿抬在婆家了，到夜晚又随同描金柜中装着的未婚表哥，跳墙逃去。唱出这种勇敢的女性，都是在为自主婚姻而奋斗。在这些女性身上，一方面可以看出反礼教反封建的精神，一方面又可以看出男女婚姻应当自主的思想。

在这几个女性身上，又反映出一个问题：男女结婚在年龄上不应该悬殊过大。拿左大姐与周武举来说：

你看周家是武举，今年他过四十关。

他的儿子十八咧，大姐与他同庚年。

他们好象小两口，武举似她爹一般。

再拿补姐与蒋奇来说：

韩冬集有个大财主，他的名字叫蒋奇。

三十七岁失了家，他比补姐大二十。

这两位女性反抗的婚姻，年龄相差悬殊也是相当重要的一个原因。

虽说有不少唱词是以婚姻的斗争作主题的，但却仍含有封建的思想意识。女性为自主婚姻进行斗争是革命的，但在思想上，又多是受“好马不备双鞍鞯，好女不配二夫男”的观念支配着。刘玉兰、左大姐、补姐几个女性，全写成了这样的人物。这是应该批判的一点。地主阶级的多妻制的思想，也浸入了唱词。左大姐、补姐和《泥鞋记》上的玉姐，都是与另一女性同嫁给一个男子的。这也是应该批判的一点。至于一般的封建落后思想，在唱词中时时流露，是不能免的，应当加以净化，是无须多说的了。

（三） 反映社会风俗

唱词所反映的，有很多是民间的现实生活。象《两口抬水》"大姐年长三十岁，寻个女婿才十一"，到井上抬水的时候，叫人误会为母子二人。这虽然近于一个笑话，但确系河南省民间婚俗的一种写实。尤其是在豫北地区，农民们需要劳动力，替儿子订婚的时候，儿子是十一二岁的幼童，媳妇却是二十岁左右的成年女子。因为夫妻年龄悬差，生活上往往不能美满，并且导致不正常的家庭纠纷。这是一种很坏的婚俗。《两口抬水》嘲笑那种不合理的婚俗，是有一定教育意义的。

《探清水河》一段，写大莲和小刘恋爱，被妈妈知道了，认为这种没成色的女儿败坏了门风，非要打死不可。大莲被迫在羞愤中投清水河自杀了。民间象这样屈死的女性，也不在少数。

民间又有一种"冲喜"的迷信，在未婚夫或公公婆婆病到要死的时候，把夫婿妻或未过门的儿媳急急娶过来，企图让奄奄一息的病人转危为安。这叫做"冲喜"。但往往事与愿违，新娘刚踏进门，新郎就死去了，新娘抱住丈夫的灵牌拜一个天地，她就是一个"望门寡"。人间最惨的事，莫过于这种拜尸的女子，她的一生活活葬送于"冲喜"了。《借闺女》便是一个因了"冲喜"引出的婚姻纠纷的故事。而且，女家不愿用自己的闺女"冲喜"，却借佃户杨志成的女儿凤英去顶替，并拿夺地相要胁。杨家终于在威吓下答应了。这更反映出地主阶级的罪恶，含有阶级仇恨的感情在里面。

此外，《拴娃娃》一段说余二姐无子，要到送生奶奶大殿中，拴一个泥娃娃带回去，认为这样就能在来年受孕生子。这也

是各地流行的风俗。

总之，这类唱词的内容，大多能反映民间现实，暴露其腐朽丑恶的现象，起着批判的作用。

十 总结

（一） 民间文艺的整理与提高，是人民文艺生根开花的初步工作，又是现代文学史上的重要工作。从民间文艺中，可以了解人民群众的思想感情，取得人民的丰富语汇；可以了解各种文艺形式的兴起、发展，全是来自民间的。我研究坠子书的动机与目的，就在这里。

（二） 各种民间文艺样式是息息相通的。道情书、铁板书、大鼓书、鼓子曲等，与坠子书都有血缘关系，可以相互帮助了解。想了解坠子书，就不能孤立地单研究坠子书。

（三） 旧社会的坠子书艺人，十个有九个是文盲。他们的唱词，都是口耳相传的。大本头、小段子，能说唱三两个月不会重复，却是一字不识。他们的稿本很少，要取得唱词，必须靠他们的口传，一字一句记下，这是一个需要耐心的工作（街头木刻唱词，往往简略，且多错误，不可信）。

（四） 一部分唱词，是根据旧日的小说戏曲写成的。其中缺少人民的思想、情感与语汇，这是一部分次要的材料。另一部分却是反映民间现实生活的作品，土生土长，朴实生动，是真正的人民文艺。

（五） 在唱词的形式与腔调来讲，变化太少，失于单调。

为了适应新的内容，应该吸收各种小调，统一在坠子书腔调以内，使坠子书的形式与内容提高一步。

（六） 在过去的反动统治之下，民间文艺受到种种摧残和损害。二十年来，坠子书新作的唱词很少。今后，知识分子要与民间艺人结合起来，创造适用的唱词，帮助提高他们，向他们进行文化教育工作。

（七）要了解一种曲艺，必须深入曲艺界，与艺人长处深交，在他们那里可以学到实际的知识，有助于了解民间文艺本身的各种问题。

（八） 我所见到的唱词，不过全部唱词的五分之二三，对于唱词中各种问题的了解，还不够全面。

（九） 研究说唱文艺，必须通晓音乐，方能了解得透彻。本书关于乐曲部分（第三章坠子音乐），是由通晓音乐的王晶同志完成的。这里说明了在工作上通力合作的重要。

（十） 不论是搜集材料，或是整理工作，集体力量胜于单人独力。搜集材料的工作，如能获得组织的帮助，收效会更大。

（十一） 民间艺人的生活很苦，每天工作八小时以上，收入仅足维持三口人的最低生活。目前，茶棚下的营业日趋清淡，因为劳动人民在白天生产工作很紧张，无暇娱乐。茶棚营业的时间，应该自午时改为下午六时以后。

（十二） 民间艺人中有一部分是失明的。说唱坠子书是盲人的适当职业。应有计划地对他们加以教育改造，帮助他们为人民服务，并藉以解决他们的生活问题。

（十三） 坠子书的形式，无妨与高台曲结合起来。在唱出的时候，利用高台曲常用的杂调小曲，拿代言体穿插在书词中，唱一段书，插入一个杂调；唱一段书，插入一个小曲。故事情节

则一直向前发展。听众在乐曲的变化中，一定会乐而忘倦。再者，茶棚中的坠子，已经有场面，但是不走场，只用手比划着。无妨有简单的化装，作简单的走场，或穿梭式，或剪子股，适当地表演出“喜、怒、哀、乐、恨”的情感，使演唱增加形象性，一定更能动人。

一九五〇年九月于河南大学

附录：河南坠子书段名目百种

兹将近来调查所得的大本头和大段子的名目四十种列下：

施公案　金钱记　小八义　水牛阵

金镯玉环记　红风传　红灯记

九头案　狸猫换太子　包公传

张庭秀私访　刘墉私访　马乾龙走国

砸木笼　呼延庆打擂　穆柯寨

并吞六国　伍子胥返国　大破河间府

响马传　单公子投亲　雷公子投亲　两块印

鸾凤配　佘太君归西

杨金花夺印　泥鞋记　彭公案

彭文龙赶考　王定保借当　阎家滩

田二红开店　书中书　打蛮船

双锁柜　猛一富　借闺女冲喜

绣鞋记　双头马　陈妙常

小段子名目六十种：

昧婚　琴心　酬简　拷艳

凤仪亭　辞曹　八里桥　古城会

取长沙　草船借箭　单刀赴会

空城计　刘备哭灵　游西湖

水漫金山　塔前寄子　祭塔　杀惜

狮子楼　英台下山　山伯访友

蓝桥会　　水淹蓝桥　　庙会　　出院

审苏三　　黛玉悲秋　　黛玉焚稿

宝钗捕蝶　　宝玉哭黛　　杜十娘

伯牙碎琴　　两口对诗　　两口争灯

两口抬水　　大观灯　　王三姐拜寿

因果报　　相府借粮　　渡林英

小寡妇上坟　　密建游宫　　吕蒙正赶斋

白猿偷桃　　王员外休妻　　洛阳桥

问路斩樵　　五子登科　　拴娃娃

小黑驴　　小黑妞　　借滴滴　　正对花

反对花　　探清水河　　偷石榴

四季探妹　　王小赶脚　　比婆家

双秃闹房

短论拾零

河南的三大曲艺

——鼓子曲、高台曲、坠子书

河南曲艺中，历史最久的是鼓子曲，驰名南北的是坠子书，高台曲历史很短，名声不大，是自民间新发展出来的艺术形式，通俗生动，最受工农大众的欢迎。在河南来说，这是民间较大的三种曲艺。我简单地把它们介绍于下。

（一）发展历史

远在十六世纪初叶，开封出现了鼓子曲。因为明代中叶以后，封建商品经济得到发展，市民阶层的意识日益觉醒，反对封建君主专制的思想日渐活跃。在这种社会背景下，民间俗曲逐渐兴起。鼓子曲首先以俗曲的腔调，在大众中传唱。晚明的俗曲时调，已风行于社会各阶层。今天可以考查的，犹有数十种唱于鼓子曲中。鼓子曲初唱的时候，大概是一些单调；它发展为联套型的曲剧，据现在见到的材料，是从十八世纪（乾隆年间）才出现的。因为新形式出现以后，继续吸收了南北的俗曲，到十九世纪时，这种曲剧已风行民间，成为广大农民和市民所欢迎的说唱艺术形式。大概在清朝初年，鼓子曲自开封传到周口、禹县、南阳这三个大的商埠。三支之中以南阳一支为最兴盛，世人遂有鼓子曲起于南阳的观念，就把鼓子曲称为“南阳曲”了。

谈到高台曲的历史，才不过经历了二十余年。它是从鼓子曲、高跷故事、地方戏相结合而发展出来的新形式。在本世纪二十年

代初期，南阳一带的农民，在年节踩高跷的时候，扮演一些故事，锣鼓家伙打着，所唱的就是鼓子曲中的俗调。把踩高跷、唱俗调变作一种职业团体，是一九二六年以后的事。那时候豫西荒旱，农民逃往外乡谋生，临汝、宜阳一带的农民，就结合成团体，背着杉木高腿，到各处唱曲求生。搬上舞台演唱，是又迟了五六年的事。扔掉木腿，登在台上，这便是高台曲命名的由来。最初玩高台曲的只求管饭，不说戏价。据说是在三十年代末，漯河才有买票入场的曲子戏园。十年来，它已经和梆子一样在"剧园"中演唱了。民间娱乐团体及各学校、各机关，多有高台曲的组织，所以它已风行于河南省各县。

谈到坠子书（简称坠子）的历史，已经五十年了。它是由"莺歌柳书"、道情书、鼓儿词几种民间形式结合而成的新形式。"莺歌柳书"在河南已失传四十年了。它的主要乐器是一把三弦，一个人自弹自唱；后来也有人用胡琴（二根弦）来配音的。有时候另一人手执单钹敲打着，随时与唱书的和腔。两个人并可以穿箱唱出《公子投亲》、《梁祝遗事》一类的爱情故事。旧时逢年遇节，不论城乡集镇都有玩唱的，现在是再也没人提起了。唱"莺歌柳书"的原是农村的劳动人民；以这种曲子来营生，是为生活所困的乡村民间艺人流落到城市以后才有的。外县的"莺歌柳"到开封后，它竞争不过鼓儿词与鼓子曲，于是把"莺歌柳"的三弦改做坠子（现在所用的坠子仍然保存着自三弦改造的痕迹），留下了单钹，和唱道情书的剪板、鼓儿词的脚打板结合在一起。唱词是采用道情书与鼓儿词所用的大套书以及"莺歌柳"、道情书所独有的小段子。这新兴的艺术形式，在二十世纪初已出现于开封了。一九一一年以前，唱坠子的只有男角，在露天自拉自唱；一九一二年以后，坠子已经在茶棚内拉唱了，并且已有女角参加

演唱。马三妞、孙娇玉就是最早的女艺人。自从女艺人唱书以后，坠子的韵味不同了，加添了咿呀的花腔。到现在，唱鼓儿词的不见了，唱道情书的没有了，只有坠子在风行着。

（二）怎样唱出

讲曲艺的怎样唱出，必须结合它所用的乐器来看。鼓子曲主要的乐器是一把三弦。农村的艺人往往抱着三弦弹着走着，树荫下，草坪上，大门外，麦场中，遇着生意，就自弹自唱。男女老少很快地围成一个圈子。其时间多是在黄昏以后。这是最简单的场合。要是两个人的时候，另一人手执檀板，唱着哼着，三弦跟着伺候；需要和腔的时候，便加以和合。在复杂的场面上，乐器很多。八角鼓、琵琶、银筝、洋琴等，都可以拿来合奏。八角鼓这种乐器，除在开封、南阳还可以见到，别的地方是逐渐地稀少了。琵琶、银筝本来很难学，现在开封就配不出这种乐器了。俗话说“淫筝浪琵琶”，这几种乐器合奏起来，听着真是动人心魂。这种大的场合，必须是多方的约合，才能实现。那时候摆出一个长长的桌子，大家围绕着桌子坐下，大家弹奏几个开手板、闲牌子以后，就开始弹着唱着，乐声洋洋，一唱百和。鼓子曲的唱出是很灵活的，一种乐器（三弦）也好，两种三种也好，随时随地就可以唱它几曲。

讲到高台曲就不同了。它的主要乐器是下边采用竹筒的那种坠子，两根弦。可以配胡琴、二嗡。一人拉一人唱，毕竟是不多见的。因为它要在台子上化装表演，不是一个脚色所能胜任的。最初登台的时候，走着高跷的剪子股式的走场，是三个人，逐步地添到五个人、七个人。带着霸王鞭，或者嘲钱，能走出四十八板

的旋场。近五年来，高台曲完全地方戏化了。除原有的乐器外，又添上大锣大鼓、檀板、边鼓。在开戏的时候，先来一次两次的大闹台，弦子、锣鼓响成一片。这种闹台，完全是采取自黄戏的。闹台之后，有一个丑角出来踩场，随意唱出些曲调。踩场后是简短的“垫戏”。脚色中有老生、须生、小生、老旦、花旦、小丑，完全抄袭自黄戏，不过化装、穿箱简单些罢了。

坠子书是怎样唱出的呢？它的主要乐器是由三弦改造的坠子，两根弦，蛇皮鼓改作成桐木板鼓。在露天或逛夹道的艺人，多是两人相伴，随时随地都可以唱出。先拉一个闹台，吸引左近的人来到后，一个人拉，一个人打着檀板就唱出了。在茶棚内要复杂一点，除坠子外，方桌上放着皮鼓，一个或两个艺人，左手握着剪板，右手执着一支筷子，一声响来，众乐齐奏。坠子拉着活泼热闹的快板，剪板在手中哒哒地叫，皮鼓在桌上咚咚地响，与乐调配合着，是统一的和谐的旋律。闹台以后，鼓声停了，剪板与弦子悠扬地奏打着。有时候放下剪板，拿起直径六寸大小的单钹，用筷子或敲或打或划着，发出各种青铜的音调，与丝弦的节奏拍合着。接着就是唱出，有时候先来一个引子，即兴溜几句诗文，和高台曲的踩场相同。坠子书、高台曲的闹台，和鼓子曲的开手板近似，都是一阵热闹，引起群众的注意。

（三）用什么曲调

就曲调说，鼓子曲是十分丰富的。它容纳了四百五十年来的民间俗曲：有西北高原上樵夫牧儿的歌唱，有江南地区中舟子女娃的小曲。它吸收了四方杂调，溶合变化，成为统一旋律，唱奏在联套的曲子戏中，据我十年的搜集，已经见到一百三十种之多。

其中有很多见诸明清记载、早已湮没无闻的珍品，不料大量地保存在鼓子曲中。在曲调中，分牌子与杂调。牌子亦有大小的分别。在一曲中，拍子在一百零八板以上的是大牌子，象《劈破玉》、《码头》、《倒推》等；在四十八板以上的是小牌子，象《金纽丝》、《步步娇》、《起字》等。以《劈破玉》为最罕见，曲界早已不传唱了。《码头》、《倒推》，在百人中总可有三五人应弦出口。杂调亦有大小的分别，和而不流的叫大调，象鼓子曲中的《鼓子头》、《阴阳句》、《汉江》、《打枣杆》、《罗江怨》、《坡儿下》、《诗篇》、《鼓子尾》等，俗称八大调，都是很正派的；活泼悦耳的叫小调，象《茨儿山》、《双迭翠》、《三朵花》等。还有一种有谱无词的弹奏牌子，称为弹奏曲，又名板头曲，在未唱正板以前，先奏一曲。板头曲是只有曲谱可以弹奏，没有曲词可供演唱的。近来有把《小乔哭周》、《闺中怨》填入曲辞，自然也是可以的。板头曲有多少，流传在民间无法知道。据我所搜集到的，只有四十四种。板头亦有快板、慢板的分别。象《花八板》、《百鸟朝凤》、《满架葡萄》等，是快板；《平沙落雁》、《高山流水》、《女地狱》等，是慢板。不论慢板或快板，它们都是六十八板。至于牌子杂调中南派北派的分别，那是更复杂的问题了。

讲到高台曲的曲调，是很简单的。它的曲调一本于鼓子曲的杂调。据开封民众剧团的纪金川同志告诉我讲，他们所用的曲调有《罗江》、《坡下》、《满舟》、《扬调》、《汉江》、《诗篇》、《叠罗》、《渭垛》、《哭书韵》、《银纽丝》、《剪剪花》、《双叠翠》、《太平年》、《茨儿山》（即《呀呀油》）、《打枣杆》等十五种。这十五种全在鼓子曲的杂调之内。曲谱是相同的，但唱出的韵味迥然有别。高台曲既然走场又化装表演，

唱出的时候自然要增添不少声情。有时候夹杂着花腔，或带着余音。时间长了，他们会重新发展出一种曲调。

坠子书的曲调，却是另外的一套，倒是非常简单，在黄昏后。那些逛夹道的艺人，走着拉着，弦子的声音活泼动听。那是重复着三十二板的过街调。闹台的曲调自然以热闹动听为上，实际也只有四十四板。或者再加上二十八板。在唱的时候，只《七字句》、《五字嵌》、《巧十字》、《拙十字》等几句调。每一个句调有上下韵的分别。此外，在唱出的时候，亦偶然有一二小调。如唱《探清水河》、《小放牛》，是用的一种小调；唱《四季探妹》、《正对花》，又是一种小调。唱小段子的时候用小调，是偶然的事。这种小调，没有几个，当是接受“莺歌柳书”的遗产。又有的时候夹杂几句梆子腔（《古城会》），可见腔调也是不断地在发展着。艺人口口声声说：坠子这种乐器，是“活品”。唱的时候，艺人怎样唱出，它会怎样搂音，弦子会跟着唱词前进。因为这种原因，曲调的变化自如，完全在于乐师的心到手随。过街调、闹台曲，都是可以自由创造、自由拉出的。帮助我整理曲谱的王晶同志所会的闹台曲，就比书场中的闹台曲更好听更热闹些。

（四） 用什么唱词

鼓子曲的唱词，据我所搜集到的，有六十万言。就唱出来说，可分为：（1）鼓子头带垛，（2）单调，（3）联套。前两种都是唱一曲的性质，譬如唱一曲《码头》、一曲《满江红》就完了。联套是在《鼓子头》、《鼓子尾》间夹入若干种的曲调，可以多至十种二十种，与杂剧相同。所以有的是短短的一曲，有的是一出戏的

唱词。就唱词的内容性质来说，小半是大众的创作，大半是改编旧有的材料。大众创作多是反映人民的生活，与男女间的情趣，如《寡妇摸钱》、《冯马换妻》、《大观灯》、《思情盼郎》等，不下一百余种。改编历史载记的，如《鞭打芦花》、《吴祥女分琴》、《霸王别姬》之类；改编传说故事的，如《银河渡》、《蓝桥会》、《白蛇传》之类；改编小说的，如《三国》、《水浒》、《红楼梦》之类；改编戏曲的，如《陈妙常》、《审苏三》、《三娘教子》之类。简短的唱词中，有很多与明代的《挂枝儿》近同，可知不惟明代的《打枣》、《数落》一类的俗曲传下来，连明代的曲词也保存了下来。

高台曲的唱词，据我初步了解，分为垫戏与正戏。垫戏改编鼓子曲的唱词，如《安安送米》、《水淹蓝桥》等；改编通俗唱本的，如《王员外休妻》、《王三姐拜寿》等。正戏改编鼓儿词唱书的很多，如《阎家滩》、《柜中缘》、《金钱记》、《双金定》等。他们亦有创作。从开封民众剧团来讲，他们编有《妯娌争光》、《妇女逃荒》、《解放赵河》、《贫女泪》等多种。这是适应新社会需要而含有教育意义的唱词。

就坠子书的唱词看，他们分大套书与小段子。一本大套书，会唱十天半月。所有大套书，是取用道情书、鼓儿词的唱书，与高台曲完全相同。象《柜中缘》、《金钱记》、《阎家滩》等这些大段子，他们是常唱的。此外，《施公案》、《九头案》、《小八义》、《红灯记》之类，亦经常可以听到。至于小段子，几乎全是自“莺歌柳”、道情书转来的。我曾经见到一个道情艺人的折子，上边所载的段子名目，和我见到的坠子艺人的折子对照一下，十九是相同的。象坠子唱出的《借滴滴》、《偷石榴》、《探清水河》、《反正对花》之类，都是道情中所有的。据此看

来，坠子唱词与鼓儿词、道情书有血肉相连的关系。

（五） 批判与展望

就唱出的场面说，鼓子曲与坠子书，同具有轻便灵活的优点。一把三弦，一把坠子，可以唱到任何的角落。不需要舞台，不需要道具，没有伙伴也可以。农村娱乐是较少的。农闲的时候，写一台大戏，必须大费经营。这种通俗的曲艺，无论农场上，工厂中，茶馆内，大道旁，小集市，三家村，随时随地，在劳动大众休息的时间，就可以唱出一出或一段，不用费力张忙，不要大量金钱，在娱乐中便进行了群众教育，这是它们的优点。它们的优点另一方面就是它们的缺点。因为场面简单，容纳的听众不能太多。不化装，不表演，显然只能适应小的场合。倘若想扩大观众范围，便存在着很多缺陷。

拿内容情调来说，是适合于工农大众的。京戏所以没有梆子戏那样普遍，多在于情调不能普及通俗，它未能接近于大众的生活。这两种曲艺是大众创造的，语言通俗，乐调通俗，内容故事通俗。不论工人农民，不论樵夫牧童，不论老妇少女，听了可以心领神会，所以它们能风行不衰，但是产生在旧社会中的民间文学，充满封建思想意识的作品很多。如那反映封建迷信的，歌颂统治阶级的，以及出世的，淫亵的，其多多少少都含有毒素，我们应该加以删除。反过来看，那些含有反封建、反礼教精神的作品，即是具有革命性，进步性内容的作品，应该予以保留。以政治的原则加以批判，是一种不可缺少的工作。至于本着政府政策、现实生活去编缀新词，自然是目前迫切的工作。

把这两种曲艺比较来说，鼓子曲由于曲谱的限制，斯斯文文

地坐着清唱，不加表演，所以不能很生动地唱出。坠子书曲调简单，双口站着唱的时候，可以加入适当的表演。喜怒哀乐能够随着书情演出。既然可以唱小调，我有心把俗调嵌入坠子书中，唱一段坠子腔，插入一个杂调，再转入坠子腔，再来一个小曲，故事情节一贯地向前发展，听众在乐曲的变化中，一定会乐而忘倦。

讲到高台曲，它是自鼓子曲发展出来的。它弥补了鼓子曲的缺点，同时失去了鼓子曲的优点。在唱词来说，和以上两种曲艺的情形相同。在所用的曲调来说，悲叹伤感的情调，活泼愉快的情调，演唱着是最合适的；但遇着激昂慷慨的、英武战斗的内容，拿以上十五种曲调来唱是不谐调的。只能把声调唱陡一些，弦子拉紧一些来配合，没有更适宜的曲调来应用，这可以说是一种最大的缺点。再者，每一本戏中，用的曲调太少，往往只三数种，听起来觉着呆板，缺少变化。如能尽量采用多种腔调，一定会使听众满意。这是一种新兴的形式，正在逐步改良。在曲调上，新的旧的随时增加；把地方戏舞台上优美的艺术成分加以吸收；旧戏中不合理的部分加以消除；编缀大量的新词。这样，一定是工农大众欢迎的艺术形式。在教育群众的意义上，它会负起相当重大的任务。

以上三种曲艺，都是产生自民间的。在反动统治的时代，它们曾经替地主官僚服务，沾染不少封建的毒素。但是它们始终没有脱离群众，人民大众的生活、思想、情感，以及群众的语汇，丰富地保存在唱词中。我们在教育群众、深入群众的意义上，对于这些民间曲艺，实在应该加以重视，予以分析、批判、改造、充实，使它们逐渐提高，向上发展。

载于《河南文艺》第一卷第四期（一九五〇年八月）

《鼓子曲存》序

河南鼓子曲，有人说是省宝。明代中叶以后，国内统一已久，海外贸易日多，商业繁荣，影响整个社会。思想界形成狂飙时代，大众文化滲入庙堂。杂剧在文人手中眼看着衰微了，“鹘伶声淒”的南戏，被文人拾起，改装做传奇。民间俗曲乘时抬起头来，与传奇并生竞长。迄于乾隆以后，传奇被文人引领着走上末路。俗曲再度抬头，阔步昂然，盛行一时，大为听众欢迎。惜不为文人捧场，湮没民间，孳乳繁生，以至于今。所以俗曲兴起，已有五百年历史；河南鼓子曲，便是集五百年来南北俗曲的大成。

弘治年间，俗曲已唱于开封。复古派文人李梦阳、何景明之流，听了以为可继美《国风》。嘉靖隆庆以后，江淮俗曲相继兴起，与中原俗曲渐渐合为一流。大约在明清之间，俗曲自发祥地的开封，逐渐传布到外县。周口、禹县是大的商埠，于是移出两支。南阳是豫西南重镇，溯于白河上游，水陆码头，也输入了俗曲。周口、禹县与开封，虽然数百年来，一脉相传，不过世族不振，后裔衰微；惟南阳衍派，子孙昌盛，蔚为大族。由于地方志书只字不载，文献无征，近人遂有河南曲子起于南阳的观念。实在是南阳有天才音乐家，把输入的曲子，加以改进，于是一时繁兴，形成风气。世知有昆曲，固然由昆山魏良辅得名，而良辅乃综合海盐、余姚、弋阳多种旧腔加以研究改进而成。世知有河北高阳腔，其腔系江西传来；世知有山西梆子腔，其腔系秦地传

来；世知有京戏，而京戏亦汉调、徽调的后身。由此看来，俗曲之源于开封，盛于南阳，名南阳曲，亦无不可。本书不名南阳曲，名鼓子曲，实亦有道理在。这种俗曲唱奏，三十年前乐器中配有八角鼓，现在只有在南阳城偶然可以看到。北京唱奏俗曲，干脆以“八角鼓”为名；上海有杂牌子戏，与河南的曲子，都是同源异流。曲子组织，前有鼓子头，后有鼓子尾，便是由八角鼓得名。故最初称俗曲叫鼓子曲。自从世人盛称南阳曲，鼓子曲名便渐渐湮没。既然河南各地以及北京上海，皆有此种俗曲唱奏，还是称它鼓子曲好。

河南鼓子曲之所以可贵，不仅是它保存有明清以来的名贵牌子，而且它还吸收了四方杂调。不论是秦陇樵夫牧儿的西调，不论是江南歌女的小曲，一一唱奏在鼓子曲中。假如“文人”病俗曲为太俗，实在是不知俗曲。譬如《劈破玉》、《码头》两个牌子，重沓复奏至四五百板，简直是古代伟大的交响乐。《倒推船》用三句二十一字，须哼到一百零八板。其难能比诸文人雅曲，有过之而无不及。明代人病传奇有欠典雅，徐渭《南词叙录》驳辩说：“《点绛唇》、《新水令》，是何圣人造出？”徐氏对于民间文学的观点，极有见地。《点绛唇》、《新水令》，不是圣人造出；《劈破玉》、《码头调》，何必圣人造出，方称名贵。至于曲子，自然是数百年来无名艺术家的结晶。有一部分小曲，近同《白雪遗音》；《白雪遗音》中有一小部分曲，近同《挂枝儿》。据此，鼓子曲中实保存有明代作品。十年来，我拜师求友，函询走访，共搜集曲谱百三十种，曲子四百余出，共六十万言。这些固然是地方文献，是民间文艺，是古今名曲集；然而我却视之为戏曲史料。如以南、北曲为戏曲史上的前两个时期，无疑这俗曲是第三时期。鼓子曲是今日唯一的曲子戏。时贤作戏曲史，

不知道民间湮没着曲子戏，却于传奇衰微后，续以地方戏。地方戏是戏剧史的材料，不是戏曲史材料。顾名思义，应以曲子戏去代替地方戏。而且，俗曲的牌子杂调，据所知已有百三十种，比诸南、北曲亦无愧色。我有《鼓子曲言》一书，即是由戏曲史的观点写成。与《曲言》相辅相成的，另有《鼓子曲存》、《鼓子曲谱》。此次所印，即《曲存》、《曲谱》的一部分。①

这里再讲我整理原稿所抱的态度。民间传抄的作品，无一篇不是讹字舛句，不可卒读。有些系衍音记下，骤然入目，文意简直不可捉摸。曲稿是十年间陆续访得，积案盈箱，芜杂凌乱，令人发愁。我整理时，第一步，依性质排比分类。属于《西厢》的入于《西厢》，属于《三国》的入于《三国》。又有曲名相同，曲子不同，斟酌轻重，编入附录。第二步，改正错误，就文字意义推敲、体会，以通顺有讲为主。明臧晋叔选刻元曲，时有笔削。近人以元曲失去真象为病。故我对于鼓子曲，不敢妄加更动。不更动处，约有数点。

（1）俚语方言。鼓子曲中，用很多河南俚语方言，宛属色彩尤其浓厚。这是活人语言，朴实生动。如“这样”叫“振”，“什么”叫“啥”，“姑母”呼“姑娘”，“知道”呼急口呼。“忒急争”是性急，“迷瞪僧”是傻瓜。红娘骂张生是“下作秀才”，关羽骂曹操是“老杂毛”。诸如此类，不敢改。

（2）通俗文学的习惯用语。鼓子曲中与其他通俗文学一样，用很多习惯语。此种语言，似通不通。文人不用，大众听了却能

① 《鼓子曲存》第一集和《鼓子曲谱》，系作者于1947年在开封自费刊印，为分赠同好，征求意见，未公开发行。《曲存》第一集，以及编竣未印的二集、三集所收曲目，见本文《附录》。

心领神会。如饮酒叫“饮刘伶”，读书叫“念圣贤”，死了叫“染黄泉”，又衍为“染黄粱”。“女婵娟”、“女裙钗”、“女娇娥”、“女娇娘”、“女娇娃”、“女花童”、“女红妆”都是称的女郎。“地平川”、“流平地”、“地流平”、“地尘埃”、“地当阳”都是称的地面。诸如此类，不敢改。

（3）倒装语。鼓子曲与其他说唱文学一样，为了协韵，有倒装语，如“将魁元”、“刺喉咽”、“箭狼牙”、“狗佞奸”等，随文颠倒，毫无限制。此不敢改。

（4）省略语。鼓子曲又有省略语，亦是为了协韵，省略了字。如“下广寒”、“入红绫”，把“宫”字、“被”字省略。此不敢改。

（5）繁省语。鼓子曲中，因为字句与乐谱配合，有时觉得句中缺少一字，有时又觉得句中多出冗字，不合通常文法处甚多，但不敢改。

至于取材，有新编，有演述，有创作各体，《鼓子曲言》业已讲过，不再赘述。新编《西厢》，偷取很多原有的典雅句子；新编《三国》，倒是多出匠心。流行民间，只要能合乐上口就行；传授时，谁觉不好，谁去修改。

近数年来，深感觉到能著书人多无力印书，能印书人多不肯著书。本书交书局印行，不太合适；自己付印，力量不够。忙了数月，筑起债台，才将存稿公诸同好。回想一九四一年春，敌人侵犯郾漯，本人远在北京。妻孟华三置箱箧不顾，携儿女稿包逃难下乡。一九四四年夏，敌人陷我嵩潭，衣物损失罄尽，带着负稿出山。今日整理旧稿付印，真是感怀不绝。十年来帮助搜集曲子的先生，最近赞助印刷曲子的友好，在此深深致谢。

一九四七年六月

附录：

《鼓子曲存》第一集目录

《鼓子曲存》第二集目录：

哭墓　尽孝完贞　蟠桃宴　天台山　刘伶酒醉仙　湘子渡林英

《鼓子曲存》第三集目录

水浒——水浒八卦　林冲夜奔　杀惜　公孙胜辞山　活捉张文远　武松炸会　景阳冈　拾麦　戏叔　别兄　挑帘裁衣　捉奸　毒夫　还乡　狮子楼

三世姻缘——酒醉英台　英台下山　山伯访友　英台拜墓　蓝桥会　水淹蓝桥　庙会　出院　审苏三

渔樵耕读——四季词　新正鸿禧　庆春词　贺春景　春景（一）　春景（二）　春景（三）　秋景　冬景　游景　游山　正康衢词　副康衢词　寻乐词　小自在　醒世词（一）　醒世词（二）　猜透机关　万物皆备　酒色财气　渔樵耕读（一）　渔樵耕读（二）　渔翁乐　渔翁做梦　踏雪寻梅（一）　踏雪寻梅（二）　携琴访友　交友　琴棋书画　八爱　八仙过海　游西湖　桃柳争妍　老汉放羊　叹红尘　贺禧辞　新婚辞　二十四节气

绣花鞋——大观灯　私塾学生叹　嘲胡子　巧对答　画凤凰　吃八叉　落没趣　绣花鞋　画纱灯　十八扯　三字词　取经　五更虫　一字千金　堪舆失惊

颜如玉——颜如玉　寡妇摸钱　扔扁担　龙抓熊氏女　拾元宝　王成　一文钱　冯马换妻　难中遇　小两口生闲气　老两口打架　玉美人告状　戒洋烟　训妓　戒赌　勤俭词　劝夫戒色　烟鬼显魂　小老鼠告状

情意绵绵——春景盼郎（一）　春景盼郎（二）　夏景盼郎　秋景盼郎（一）　秋景盼郎（二）　冬景盼郎（一）

冬景盼郎（二） 五更盼郎 新妇盼郎 孀妇盼郎 盼郎（一） 盼郎（二） 盼郎（三） 盼郎（四） 盼郎（五） 长盼郎 闺怨郎 闺中怨 佳人思情 妓女闺情 寡妇思情 尼姑思情 书生调情 观书调情 观花思情 盼妇 思妓 绣荷包 四季意 观花 残花自叹 凉亭坐 晨妆调情 指花问郎 害相思 和尚害相思 赠绣鞋 初会面 小反情（一） 小反情（二） 小反情（三） 闺思 闺怨（一） 闺怨（二） 才郎读书叹五更 五更叹情 夫妻戏情 担水 吃醋（一） 吃醋（二） 幽会 小寡妇上坟 郎君赶考 王二姐思夫 十二月盼郎 红颜薄命

抗敌救国——历代帝王图 小纲鉴 武昌起义 改革大事记 抗敌救国 马占山 社会鉴 放足 民众须知 抗战无名英雄 送夫从军 除奸配 芦沟桥 劝夫抗战 文明词 台儿庄 南口碧血

鼓子曲的价值和应有的改进（节录）

鼓子曲在民间不断地唱奏，不断地创造，多少无名的民间文艺天才，把一生的心血洒在曲子上。编制新的，修改旧的，传抄流行，日积月累，现在已能见到的就有六十万言，埋藏地下者，还不知有多少。这些曲子，当然不能因为它产生于民间，就无条件地加以接受。它的形式，诚然是大众的艺术形式；但它的内容，有许多已经为反动统治者所利用了，今天必须批判地加以接受。改进鼓子曲，是目前的一个问题。我觉得要讲的有以下四点：

（1）批判旧内容——无疑的，在旧社会产生的民间文艺，充满封建意识的作品很多。在鼓子曲中，譬如替统治阶级歌唱的，有《李凤姐》、《满床笏》、《小纲鉴》一类的曲目；宣扬迷信的有《刘泉进瓜》；淫亵的有《洞房乐》、《闹五更》；宣扬出世的有《叹红尘》、《醒世词》，其他表现封建统治阶级思想与生活的有《秦雪梅吊孝》、《郎君赶考》等曲，在今天都有清理的必要。但具有反封建反礼教精神的作品，亦所在多有，如《吕蒙正接彩》、《李三娘推磨》、《思钗》、《走雪》、《寡妇摸钱》、《玉美人告状》，以及《西厢》、《陈妙常》一类的曲目，都含有进步的思想，战斗的意识，当然仍有保留的价值。应清理的清理，当保留的保留。

（2）创造新内容——鼓子曲是从民间发生发展出来的艺术，是群众喜闻乐见的东西，今天应当有新的提高。除保留不违背时

代精神的内容外，还要再根据其乐调，创造新调。新创的曲调，应能提高群众的政治觉悟，启发群众的革命情绪，反映群众的思想与生活。充分利用这种群众喜闻乐见的艺术形式，可以更好地发挥文艺的宣传教育作用。

（3）发扬鼓子乐曲兼收并蓄，博采众长的优良传统——鼓子曲的乐调是十分丰富的。它在自己的发展过程中，吸收了、融化了四面八方的民间曲调，成就一种新的音乐旋律。听《汉江》、《下河》，有“二簧”的味道；听《背工》、《滑垛》，有“秦腔”的味道；听《原调》、《紧锁》，如同山西梆子；听《劈破玉》、《码头》，又似昆腔。鼓子曲中有甘肃的西凉调，安徽的凤阳调，湖北的蛮口乐，河北的京垛子。《边关》是悲壮的，《软书》是酸苦的，《女地狱》是哀伤的，《大救驾》是急燥的，《唧唧咕》是活泼的，《双叠词》是快乐的。既然它可以融化各种性质的曲调，将其统一在一种形式之内；那么，当今时代的音乐，战斗的歌曲，一切新生的乐调，自然也可以融化在这种形式之内。这样，新的音乐和新的内容配合起来，便会更加和谐，鼓子曲的音乐性，就可以提高一步，更丰富，更优美。

（4）改造场面——场面简单，轻便灵活，是鼓子曲的优点，也是它的缺点。过去它只能容纳三二百人的听众，群众多了就听不清楚。它是让演唱者安静地坐着，既不化装，也不表演，一直清唱到底。这种方式，显然仅仅适合场面简单的乡村或小市镇。如果鼓子曲要搬到大城市，要扩大观众范围，便存在很大缺陷。今天，它那种灵活轻便的优点仍应当保存着，同时应改变场面，提高一步。象高台曲，是把鼓子曲搬在舞台上演出的，有简单的化装，有适当的布景，有动作，有表演。这是新的方向，并且不断地有新的发展。

鼓子曲是通俗的大众文艺。多年来，虽然也有些人致力于大众文艺的挖掘，整理和研究，并且有相当的成绩，但是我们必须了解，从前的所谓大众文艺，不过是相对于“庙堂文学”而言的“民间文学”，它与我们今日所提倡的大众文学，是不相同的。今日的大众，是翻了身的工农大众，是作了主人的工农大众。大众文艺要反映他们的生活，写出他们今天的新的生活与迫切的愿望，并用适合他们程度的文字，作出他们愿意读、愿意听、愿意看的作品。所以，现在替鼓子曲配词，就要求作者的情感意识，必须努力与无产阶级和人民大众的思想感情，取得完全一致的契合。

载于《长江文艺》第二卷第一期（一九五〇年二月）

河南坠子的“对口唱”

河南坠子的唱词，分大本头，大段子、小段子三种。演唱的时候，因为大本头、大段子的角色多，有时在十个人以上，所以都由演员用第三人的口气去唱，唱了甲，接着再唱乙、丙……，甚至于唱了男腔，再唱女调，由一个人去唱很多角色。这样，在情致上虽然稍有损失，却是别无它法可想的事。唱小段则不然。小段角色少，一般只有两三个，可以由两个人对唱或三个人唱。小段适于一个人唱的不多，多数小段是两个角色，另外还有一个开场和收场的人物，作为点缀。收场人物如《小两口抬水》中的拾大粪的；开场人物如《祝英台下山》中的农夫。这种小段，多是表演两个角色在一定的矛盾中进行争辩。如《借滴滴》中的二妹和三嫂，一个要借，一个不借；如《小两口争灯》中的小两口，为了抢用一个灯的争执；如《祝英台下山》中梁祝二人的唱和等，都是这样。由于这样的内容，由两个人分饰两个角色，就会使听众得到更鲜明的印象。有时可以听到本来用对口唱的小段，由一个人唱，唱了貂蝉唱吕布，唱了黛玉唱宝玉，听起来确实是减少了很多的情致。

这种对口唱的小段，是从女艺人登场以后兴起来的，在河南坠子的演唱上是一种进步，也给表演增加了两个特色，很值得我们注意。

第一，它近于简单的歌剧。拿《祝英台下山》来说，在各种乐器奏一个闹台后，有一个人扮作山中农夫的样子出场来唱：

太阳出来满山崖，

一对学生下山来，

前头走的梁山伯，

后面跟着祝英台。

在唱声中，走出一个背着书箱的梁山伯，紧跟着一个青春活泼、学生妆束的祝英台。那农夫唱完四句就下场了，只余下梁祝二人在台上绕着走，一唱一和，有时候还要比划着作个手势。例如唱到："梁大哥呀，千提万提提不醒！"和"梁大哥呀，你比那死人还死十分！"的时候，祝英台心中由爱生恨，是爱是恨分不清楚，横着一股子气，就要跑上前去照着梁山伯的头上捣搭几指头。这样，再加上音乐伴奏，使整个情景凸现于我们耳目之中，几乎就象歌剧一样了。

第二，它在唱词上运用了"重复格"的特色。在民歌和曲艺中，时常可以看到重复句、重复调，甚至于整节是重复的。但整段的重复，只有在对口唱的小段上才可以看到。例如《祝英台下山》这个段子，英台唱：

走一崖，又一崖，

见个老汉来打柴，

老汉打柴为妻子，

梁哥送我为何来？

祝英台唱罢，梁山伯重复着唱：

走一崖，又一崖，

见个老汉来打柴，

老汉打柴为妻子，

我送同窗九弟来。

英台唱了，山伯就和。他的和诗就是把英台唱的重复一遍，仅在

末后一句照应了前节，答复所问，而稍有不同。全段写了十三送，也就重复了十三次而结束。

这种重复写法的优点，是使情节紧张。假如由一个人用第三人的口气去唱，自然是要有缓急、喘气的机会，给人的感受就不容易充分表露出这种紧张的气氛，所以重复写法又是和对口唱的表演形式有很密切的关系。象《祝英台下山》里，英台唱着："走一峡，又一峡，一峡一峡遍开花，鲜花朵朵开满地，对对游蜂来采花。"因为她唱出的诗，是为了用隐喻点醒梁山伯，必须毫不容停地接着唱出："九弟好比花一朵，梁大哥比那游蜂也不差。"梁山伯这时丝毫也不认为英台是个女子，并无拖延时间的理由，必须接着去唱。他的唱词既然是重复着唱，自然一气要唱到："你说这话没道理，我不是游蜂你也不是花。"这样，才符合于情节的要求，产生紧凑的感觉。如果拿《借滴滴》来说，那种重复的语调、紧张的场面就更显著了，一个说："不借的，不借的，不借不借不借的！"一个说："要借的，要借的，要借要借要借的！"有时紧张到一个人半句："偏不借！""偏要借！""不借的！""要借的！"重复到数十遍，愈显紧张。

这种重复唱法，虽然词句变化似乎不多，但它能用音乐的美感加强词意的表现力。在重复中，音调回环，旋律悦耳，使听书的人能聚精会神、乐而忘倦，一直听到底。

由于这些特色，几乎使对口唱的小段子形成一种独特的风格和规律。我觉得这是坠子艺人和创作坠子书段的同志们应当注意的。

载于《说说唱唱》一九五四年七月号

《张佩先》①序

四个月前，我用民间唱词（鼓儿词、道情书、坠子书）的形式，写出一个反霸的故事，名叫《金家滩》。这个尝试的创作印出来后，尚能引起读者的注意，使我感到非常的兴奋。现在这一本《张佩先》，就是在兴奋的心情下写成的。这两个册子，因为初步地采用这种形式，不免有迁就模仿的情形。还有意把这些册子深入曲艺界，使艺人不感到接受的困难，所以更不敢放胆做去。但是旧唱词具有的若干缺点，我们是应该力求避免，或加以改造的。

（1）拿句式来说，不论是七言体的，或十言体的，在形式上看，都非常的呆板；在音乐上看，是用同一的腔调，缺少变化。现在我把通俗的小调嵌入整齐的七言体中，便是有意地加以改造。

（2）不近情理的叙述，是应该避免的。象表哥会被装在描金柜中抬到婆家去（《双锁柜》），晒花箔中会卷入一个精肚和尚（《阎家滩》），都是很离奇的事。我们无须去用这种怪诞的情节去惹人注意。

（3）陈腐的不合理的语汇，是应该排斥的。象那“双膝扎跪地尘埃”，“公子听说爬半跪”，“扑河一死染黄泉”，“推杯换盏饮刘伶”，“苦坐南学念圣贤”等，都应该在今天的创作中

---

① 《张佩先》，武汉通俗图书出版社1951年2月版。

加以淘汰。同时，新时代的新语汇又应该注意加以吸收。但为了艺人容易接受起见，以及适用于说唱，又不能疏忽唱词上的几种特点：

（1）七言体，用韵。唱词以七言句为主，并且必然要两句一韵。在唱出的时候，在七言句中，艺人可以任意夹杂为八言、九言，或者十言。但在唱词创作时，却不能杂乱地写成长短句，否则只可以阅读，而不能演唱应用。

（2）句调重复。唱词的句调重复，是其特点之一。有了重复可以增加听觉的美感。我们要尽可能在创作中保留这个特点。

（3）穿插故事。唱词中的故事，在发展的过程中往往要“节外生枝”，又穿插些小故事。这样在阅读的时候，也许会显得浮泛松散；但为了在唱出的时候能引起听众的兴趣，却是必要的。这些特点，我们在创作中都应该加以注意。

唱词在唱出的时候，韵脚固然是必要的；在供阅读的时候，韵文亦比散文受欢迎。群众虽不会唱鼓儿词、道情书、坠子书或者小调，但他们遇着韵文，自然能有节奏地哼出自己的腔调，增加很多情趣。唱词能够在民间普遍流行，这是原因之一。进一步再讲韵脚问题。所有民间唱词，都是取十三辙韵，尺度本来是很宽的，但一段限于一辙韵，就会感到韵字不够的苦处。上句末一字必须用仄声字（是平声字也得唱做仄声）；下句末一字必须用平声字（是仄声字也得唱做平声）。有时候为了一个韵字，会别扭很长时间。凡遇到韵字困难，就先空白着，在另一个时间，可能会顺手牵羊，自然地填起这个空白。这是我写唱词时的一个经验。

唱词必然要有故事性，尤以男女爱情故事最受听众的欢迎。我这个唱词，用张佩先的婚事做一个线索，把劳动生产的故事贯

串在这个线索上。但在现实生活与故事发展的结合方面，在题材剪裁及语汇运用方面，还存在着很多缺点。这是由于我的写作能力不够，盼望着文艺界同志们的指教。

一九五〇年九月

张长弓曲论集

黄河文艺出版社出版

（郑州市西里路94号）

河南省新安县印刷厂印刷　　河南省新华书店发行

850×1168毫米 32开本　7.25印张　168千字

1986年7月第1版　　1986年7月第一次印刷

印数：1－2,750册

统一书号10385·80　定价1.35元

封面设计　安　宁



统一书号：　10385·80
定　　价：　1.35 元